Suite.

Aufsätze über Musik und Musiker

von

Eduard Hanslick.

Salon-
Bibliothek.

Wien und Teschen.
K. k. Hofbuchhandlung Karl Prochaska.

Inhalt.

Aus dem Leben und der Correspondenz von Franz Hauser.

I.

Zu Freiburg im Breisgau starb im August 1870 der emeritirte Director des Münchener Conservatoriums, Franz Hauser, ein Mann, der als dramatischer Sänger, Gesanglehrer und gediegener Musikkenner seinerzeit in wohlverdientem ausgezeichneten Rufe gestanden. Wenn ein Künstler, hochbetagt, aus dem öffentlichen Wirken sich zurückzieht, um in einem stillen Städtchen seine Tage zu beschließen, so pflegt er in wenigen Jahren vergessen zu sein. Stirbt er überdies in einer Zeit unerhörter kriegerischer und politischer Aufregung, wie es jener Sommer war, so eilt die verstörte Menge mit einem Wort des Bedauerns über seine Todesnachricht hinweg, welche sonst in der Oeffentlichkeit lange und tiefen Widerhall gefunden hätte.

Franz Hauser, der Sohn eines sogenannten Freisassenbauers in Böhmen, war am 12. Januar 1794 zu Krasowitz bei Prag geboren. Ob seiner ungewöhnlichen Anlagen schickten ihn die Eltern mit neun Jahren nach Prag, wo er die Gymnasial-Studien vollendete, einen Versuch mit der Jurisprudenz machte und dann die Medicin zu studiren begann. Bei der ersten Operation, welcher er auf der Klinik beiwohnte, wurde Hauser ohnmächtig, und so entschied dieser Vorfall (ähnlich wie bei Berlioz) wahrscheinlich seinen Entschluß, sich gänzlich seiner Lieblingskunst, der Musik, zu widmen. Durch den Tod seines Vaters sah der junge Hauser sich bald auf seine eigene Kraft angewiesen und erwarb durch Stundengeben mühsam seinen Unterhalt. Oefter erzählte er in späteren Jahren, wie damals im strengen Winter ein blauer Frack und Nankinghosen seine einzige Kleidung waren und wie er sich glücklich schätzte, in der geheizten Stube eines Collegen arbeiten zu dürfen. Bei dem damals berühmten Componisten Tomaschek studirte Hauser den Contrapunkt und die Composition. Durch den Kapellmeister Triebensee veranlaßt, sich ganz dem Gesang zu widmen, betrat er 1817 zum erstenmale als Sarastro die Prager Bühne, welcher er durch die folgenden vier Jahre als erster Baß und Bariton angehörte. Von da wurde er durch Spohr nach Kassel, hierauf von C. M. Weber nach Dresden berufen. Im Jahre 1828 hörte ihn in Frankfurt Franz Lachner und engagirte ihn für das Kärnt-

nerthor-Theater in Wien, wo Hauser nicht nur in der deutschen, sondern auch in der damals so berühmten italienischen Oper eine erste Stelle einnahm. Im Frühjahre 1832 gehörte er zu der auserwählten Sängergesellschaft (Schröder-Devrient, Haizinger ꝛc.), welche die ersten deutschen Opernvorstellungen in London gab. Nach einem halbjährigen Aufenthalte in England wirkte er kurze Zeit am Leipziger Stadttheater (unter Ringelhardt's Direction) und wurde von dort von Spontini für die Berliner Hofoper engagirt. Als Sänger zeichnete ihn Schönheit der Stimme, Innigkeit des Vortrages und vollendete Technik aus. Sein Rollenfach kann man nach dem damaligen Repertoire das des Basso cantante nennen. Hauser's Figaro, Lysiart, Rocco, Faust, Barbier von Sevilla, Jacob, Tell galten für Musterrollen. Er hatte eine so ungewöhnlich ausgebildete Coloratur, daß er sich oft mit der Sonntag neckte und in italienischen Opern mit ihr in Variationen wetteiferte.

Im Jahre 1846 wurde er von König Ludwig I. nach München berufen, um daselbst das Conservatorium für Musik einzurichten, dem er bis zum Herbste 1864, also durch nahezu zwei Decennien, als Director vorstand. Um die Organisirung dieser Anstalt, insbesondere um das Aufblühen der Gesangskunst daselbst hat Hauser große Verdienste. Als vortrefflicher Sänger, durchgebildeter Musiker und Mann von Geist war Hauser ein Gesanglehrer wie wenige. Er hat seine

reichen Erfahrungen und Beobachtungen auf diesem Gebiete in seiner „Gesanglehre für Lehrende und Lernende" (Leipzig bei Breitkopf und Härtel, 1866) veröffentlicht, einem überaus lehrreichen, faßlich und anziehend geschriebenen Buche. [1]) Sein Hauptaugenmerk beim Unterricht war auf Stimmbildung und musikalisches Verständniß gerichtet. Mechanisches „Abrichten" war ihm verhaßt, aber er wußte seinen Schülern ein so anschauliches Bild von dem Gesang-Organ und dessen Functionen zu geben, daß sie alle (wie einer seiner Schüler sich ausdrückt) „Stimmen bekamen". Viele namhafte Sänger verdanken Hauser ihre Ausbildung, wie die gefeierte Henriette Sonntag [2]), der treffliche Bariton Joseph Hauser in Karlsruhe, Kammersänger v. Milde in Weimar, Frau Vogl in München und viele

---

[1]) Hauser unternimmt es darin, die Gesetze der gesammten Gymnastik des Gesanges darzustellen und anschaulich zu machen — Gesetze, „die auf dem Wesen des Instrumentes und seinen Bedingungen beruhen, dessen Behandlung eine verschiedenartige sein kann, aber keine willkürliche sein darf, wenn von einer wirklichen Lehrmethode die Rede sein soll". Die allgemeine Klage über das Verschwinden der guten Sänger theilt Hauser nicht („ich höre sie über ein halbes Jahrhundert"), noch weniger theilt er die übliche Bewunderung für die altitalienische Gesangsschule oder die Bemühungen einiger Autoren, diese gerühmte Methode der Bernacchi und Pistocchi für die Jetztzeit wieder auszugraben. Die Untersuchung Hauser's über dieses Thema, die ihn, gegen Mannstein polemisirend, zu dem Resultate führt, „daß die ganze Geschichte mit Bernacchi und seiner Schule eine Mythe ist", enthält ungemein Interessantes und Eigenthümliches, wenn sie uns auch nicht ganz frei von einer lebhaften Eingenommenheit gegen italienischen Gesang und italienische Sänger scheint, auf deren Kosten der Verfasser die Deutschen mitunter allzu gnädig behandelt.

[2]) „Meinem lieben alten Freunde und Lehrer" steht unter einem Porträt der Sonntag, das ich bei Hauser sah.

Andere. Manche Berühmtheit erster Größe, wie Jenny Lind, fragten gern bei Hauser um Rath an. Auch Meister Staudigl war in gewissem Sinne Hauser's Schüler; er hatte im Anfang seiner Carrière eine tüchtige, aber nach der Höhe sehr begrenzte Stimme, welche mit dem C endigte. Die höhere Lage und ihre meisterhafte Behandlung verdankte Staudigl, wie er häufig selbst gestand, Hauser's Anleitung.

Neben der Führung der Directorial-Geschäfte, wozu ihn seine universelle Bildung besonders befähigte, so daß er in jedem speciellen Unterrichtsfach die eingehendste Controle auszuüben vermochte, befaßte sich Hauser nicht nur mit der Unterweisung im Solo- und Chorgesang, sondern häufig noch mit dem Elementar-Unterricht, indem er an der Ueberzeugung festhielt, durch eine falsche Grundlage könne das schönste Talent verloren gehen. Nur die klare und fesselnde Unterrichts-Methode Hauser's ermöglichte es, daß die schwierigsten contrapunktischen Chorsätze von Sebastian Bach in den Ensemble-Uebungen der Gesangsclasse mit solcher Präcision ausgeführt wurden, wie es im Münchener Conservatorium der Fall war. Durch sein Selbstbewußtsein, seine mitunter vielleicht derbe und unbequeme Geradheit, die zu keiner seinen Ueberzeugungen widersprechenden Concession sich hergab, hatte sich Hauser in München viele Feinde gemacht. Ob außer der künstlerischen auch noch andere Gegnerschaften mitspielten (Hauser gehörte der streng-katholischen Richtung an), vermag ich nicht zu beur-

theilen, wie denn überhaupt vielleicht die feinsten Maschen des Netzes verborgen blieben, das schließlich dem Manne über den Kopf gezogen wurde. Thatsache ist, daß Hauser zwar siebzigjährig, aber noch in erstaunlicher geistiger wie körperlicher Rüstigkeit pensionirt wurde.

Ein mir in Hauser's Handschrift vorliegendes Memoire an den Unterrichtsminister, das Hauser aus Anlaß des Gerüchtes von seiner bevorstehenden Pensionirung verfaßte, gibt Zeugniß von einer außerordentlichen Freimüthigkeit und einer ungeschwächten geistigen Energie. Er bekämpft darin zunächst das bald nach dem Thronwechsel aufgetauchte Reformproject, das Conservatorium dem Ressort des Unterrichtsministers zu entziehen und es der Hofmusik-Intendanz unterzuordnen. „Es wäre schwierig zu entdecken," schreibt Hauser, „was ein Institut, das seinem inneren Wesen nach pädagogischer Natur ist, mit einer Hofcharge gemein haben und woher diese das Kriterium für die Beurtheilung der Lehrer und Schüler entnehmen sollte. Hinter diesem Project steckt nichts Anderes als die Absicht, daß das königliche Conservatorium im Interesse des Theaters da sein solle, d. h. daß dieses über die Verwendung der Zöglinge nach seinem Bedürfniß verfügen, diese an Concert-Aufführungen u. dgl. sich obligatorisch zu betheiligen hätten, wobei natürlich die Theater-Direction mit den Begabteren nach Gutdünken und Theater-Bedürfnissen experimentiren dürfte, und

zwar auf Staatskosten.“ Dieser Ansicht, fährt Hauser fort, können nur diejenigen beipflichten, welche das Wesen des Theaters gar nicht kennen. Bei der Gründung des Münchener Conservatoriums sei eine allgemeine Bildungsanstalt beabsichtigt gewesen, analog der Bestimmung anderer Bildungsanstalten, wie die Akademie der bildenden Künste, das Gymnasium, die Universität und keineswegs eine bloße „Theater-Chorschule“. Daß in den Jahren nach Hauser's Pensionirung der Gesangsunterricht und dessen Resultate am Münchener Conservatorium ein rapides Sinken wahrnehmen ließen, wird kaum von Jemandem bestritten. Hauser machte sich auch besonders verdient um die Kenntniß und Verbreitung classischer Musik, insbesondere Bach'scher Werke, und zwar zu einer Zeit, da das Verständniß für diesen Meister in der musikalischen Welt fast noch nicht existirte und die Pflege desselben nur höchst vereinzelt war. Schon zu Anfang der Zwanziger-Jahre sammelte er aufs Eifrigste alle Bach'schen Werke, deren er habhaft werden konnte, unternahm sogar Reisen, um alte Drucke und Abschriften sich zu verschaffen. Im Jahre 1833 erwarb er in Leipzig die bedeutende Pölchau-Schicht'sche Sammlung Bach'scher Autographe. Die Benützung dieser Schätze gestattete er mit großer Liberalität, wie denn z. B. der verstorbene Professor Fischhof in Wien seine renommirte Bach-Sammlung durch Abschrift des größten Theiles der Hauser'schen Collection zu Stande brachte. Hauser hinterließ eine

complete Sammlung aller existirenden Bach'schen Werke, zu welchen er einen vollständigen thematischen Katalog verfaßt hat, mit Angabe der Besitzer der Autographe, der Abschriften, Original-Ausgaben 2c. An diesem Kataloge hat Hauser beinahe 50 Jahre gearbeitet und die Herausgabe desselben seinem Sohne testamentarisch aufgetragen. Nicht nur in der Musik, sondern auch in Literatur verfolgte er eine ernste Richtung und studirte mit Vorliebe philosophische Schriften. Er las die alten Classiker in der Ursprache. Nebst einer bedeutenden Musikalien- und Büchersammlung hinterließ Hauser auch eine schöne Sammlung von Bildern und Radirungen alter Meister, für welche er großes Verständniß besaß. Ein Mann von so echter, allgemeiner Bildung, dabei von so jugendlich frischem Geist, so kräftigem, wohlwollendem Gemüth mußte wol die Besten seiner Zeit gewinnen und fesseln. Mit den Gebrüdern Grimm, mit Tieck, Dr. Carus, Professor Purkynje, dem Componisten Spohr, C. M. Weber, Mendelssohn, Schelble, Hauptmann, mit Otto Jahn, mit Seydelmann, Jenny Lind und anderen geistigen Notabilitäten stand er in freundschaftlichem, persönlichem und brieflichem Verkehr. Er hatte das Glück, bis zu seiner letzten Stunde geistig frisch und thätig zu bleiben, unberührt von den Gebrechen des Alters. In Folge seiner Pensionirung war er 1865 von München nach Karlsruhe gezogen, wo sein Sohn Joseph als Hofopern- und Kammersänger eine ausgezeichnete Stellung behauptet. Nach dem Tode

seiner vortrefflichen Gattin (1867) übersiedelte er nach Freiburg im Breisgau, weil sein lebhaftes Bedürfniß nach wissenschaftlicher Nahrung und Anregung ihn nach einer Universitätsstadt trieb, die doch zugleich in der Nähe des geliebten Sohnes sein sollte. Dort starb er am 14. August 1870, ohne vorhergehende Krankheit, fast plötzlich an einem Hirnschlage im siebenundsiebzigsten Lebensjahre.

Ich lernte Hauser erst im Jahre 1859 in München kennen, wo ich durch zwei bis drei Tage viel bei ihm war und von seiner kernigen, geistvollen Persönlichkeit, seinem schlichten, herzlichen Wesen einen unvergeßlichen Eindruck empfing. Seit vielen Jahren außer Zusammenhang mit seiner österreichischen Heimat, nahm er doch Musiker und Musikfreunde aus Wien besonders freundlich auf. Ich sehe ihn noch leibhaftig vor mir, den Mann von stämmigem Körperbau, energischem Gesichtsausdruck und der von dichtem weißen Haar beschatteten Denkerstirne — eine Erscheinung, die lebhaft an Beethoven erinnerte. Der fremde Musiker versäumte selten, Hauser zu besuchen, sich an dessen anregendem lebhaften Gespräch, seinen reichen Erinnerungen, seinem gemüthvoll patriarchalischen Familienleben zu erfreuen. Der freundliche Hausherr pflegte dann gern das Schatzkästlein seiner Bibliothek zu erschließen und eine Anzahl kostbarer Manuscripte von Sebastian Bach zu zeigen, mitunter auch wol eine große Sammlung von Briefen, welche berühmte Freunde

an ihn geschrieben. Diese Briefe müssen nun auch das Meiste und Beste thun für die hier versuchte Charakteristik Hauser's, mit dem ich selbst leider zu spät und zu kurz verkehrt habe, um ihn aus eigener Kenntniß mehr als blos annähernd zu schildern. Aber die erwähnten Briefe, welche mir Hauser's Sohn Joseph im Original mittheilte, mit der ausdrücklichen Bewilligung, sie als Material zu dieser Skizze zu benützen, werfen ein helleres und schöneres Licht auf Franz Hauser, als es irgend welche biographische Bemühung vermöchte. Man braucht nur einige der zahlreichen Briefe Mendelssohn's an Hauser zu lesen, um innezuwerden, welch seltenen Künstler und gediegenen Charakter Deutschland an Hauser verloren hat. Leider hat dieser selbst in seiner Bescheidenheit nicht die geringste Aufzeichnung seiner Erlebnisse gemacht, nicht einmal über seine wiederholten Begegnungen mit Beethoven und Goethe, über sein freundschaftliches Zusammenleben mit Tieck, Carus, den Brüdern Grimm, Weber und Anderen. Von seinen eigenen Briefen war nichts aufzutreiben; sie galten für so originell und reichhaltig, daß Moriz Hauptmann, selbst einer der geistvollsten Briefschreiber, die Ankunft jedes Hauser'schen Briefes „einen Festtag“ nannte.

Ich gebe nun aus den Briefen von Seydelmann, Jenny Lind, Otto Jahn und Mendelssohn-Bartholdy eine Auswahl von Stellen, welche mir sowol für Hauser als für die Briefschreiber selbst charakteristisch erschienen, und welche ein besonderes Interesse schon dadurch be-

anspruchen können, daß sie bisher nicht veröffentlicht worden sind.

II.

(Briefe von Seydelmann, Jenny Lind und Otto Jahn.)

Der berühmte Schauspieler Karl Seydelmann, am Prager Theater zugleich mit Hauser engagirt, blieb diesem Zeitlebens in warmer Freundschaft zugethan. Mit Schmerz sieht er ihn von Prag nach Kassel übersiedeln und sendet ihm eine Reihe von Briefen, deren gleichmäßige feinste Perlschrift manchmal von dem etwas derben Schauspieler-Humor des Inhaltes absticht. Im Jahre 1825 finden wir Seydelmann in Kassel engagirt, von wo jedoch Hauser bereits nach Dresden abgegangen war. Seydelmann fühlt sich bald unglücklich in Kassel, „wo Alles Convenienz ist, nichts Kräftiges, nichts Gefühltes, nur Mißtrauen und Kälte". Er fragt wiederholt, ob er nicht beim Dresdener Theater ankommen könnte — „ich beneide Sie um Tieck's Nähe!" Im Jahre 1828 war Börne acht Tage lang in Kassel. „Es hat ihm so gefallen," schreibt Seydelmann, „daß er mich aufmunterte, lieber heut' als morgen davonzugehen." Persönliches und eine Menge Theatergeschichtchen füllen zumeist Seydelmann's Briefe; [1]) wo

[1]) So endet ein langer Brief Seydelmann's (Kassel 1825) mit der Nachschrift: „Um Gotteswillen! Da hätte ich bald das Wichtigste vergessen: Ludwig Löwe geht mit 'nem Schnurrbart herum!"

Kunsturtheile vorkommen, sind sie ernst und strenge. So sagt er von dem berühmten Tenoristen Franz Wild (1825): „Wild ist kein Künstler; ein seltener Sänger, ja, aber doch ein Comödiant. Sein Don Juan berechtigt zu dem Ausspruch.“ Seydelmann tadelt nun das „schmähliche Verfahren“ Wild's, die Melodien zu ändern, zu verunglimpfen, obendrein in der Fensterscene ein Ariettchen einzulegen. Nur als Othello findet er Wild hinreißend Noch strenger erscheint uns Seydelmann's Urtheil über die große Schauspielerin Sophie Schröder — ein Urtheil, das jedoch zu viel Treffendes enthält und zu ehrenvolles Zeugniß gibt für den seltenen Ernst von Seydelmann's Kunstanschauung, als daß es der Vergessenheit anheimzufallen verdiente. Er schreibt an Hauser über die im Jahre 1825 in Kassel gastirende Wiener Hofschauspielerin: „Auch Madame Schröder ist keine Künstlerin. Das klingt nun freilich ganz entsetzlich, wenn man von dieser weltbekannten Dame spricht. Mich können aber Anderer Meinungen nicht gut verblüffen. Eigenschaften, Künstlerin zu sein, sind beiweitem nicht die Sache selbst, und Madame Schröder hat's versäumt, seltene Gaben künstlerisch zu bilden und zu einen. Daß sie in der Reihe deutscher Schauspielerinnen, die mit ihr in Einem Fache wirken, als die bessere, als die beste meinetwegen dasteht, kann ihr doch unmöglich schon das Prädicat der Künstlerin erwerben; in diesem Fall wär' ja der Einäugige unter den Blinden ein völlig Gesunder. Madame Schröder

ist nichts als eine glückliche, eine seltene Naturalistin. Seltenes Organ, seltene Kraft und Dauer, heißes Blut (und nicht Gemüth!), Geschick im Auffinden und Hinstellen sogenannter Knall-Effecte, ein ungefähres Fassen ihrer Aufgabe, hin und wieder auch ein feiner Zug: das ist's, was ich aus ihrem Spiele erkannt. Ideal sind ihre Leistungen mir keineswegs erschienen; es belebt sie eine Kraft (die übrigens weit mehr vom Teufel als von Oben stammt!), sich über die Alltäglichkeit zu heben; doch gilt dies nur von Augenblicken — diese Augenblicke nun verblüffen und — futsch! sind die Kenner(!) wie die Laien. Mir aber gelten derlei Augenblicke nichts, gar nichts, wenn sie sich zum Uebrigen verhalten, wie der Bettelsack zur kurfürstlich hessischen Schatzkammer.' Ein mittelmäßiges Ganzes — muß es uns nicht lieber sein, als ein Rafael'scher Kopf auf einem miserablen Rumpf? An einem schönen Kunstgebilde darf nichts unschön sein, und wenn ich nun ein angepriesenes Kunstwerk jener hochgepriesenen Frau gesehen hatte, so konnte ich mit ihr nur grollen, daß so schöne Gaben gleichwohl verschwendet sind." Seydelmann schien es nicht beschieden zu sein, irgendwo dauernde Befriedigung zu finden; in seinen späteren Briefen klagt er über Mannheim und Stuttgart, wie früher über Kassel. Als Grund, warum er 1832 schon zum zweitenmal um seine Entlassung vom Stuttgarter Hoftheater gebeten, nennt er „die überhandnehmende Schürzenherrschaft" einer damals berühmten, dem verstorbenen König

sehr nahestehenden Künstlerin, Amalie Stubenrauch. „Nimmermehr kann ich dieser Wirthschaft huldigen. Und das Schlimmste von diesem öffentlichen Geheimniß ist: man darf's nicht wissen!" Wien hieß von jetzt an die Sehnsucht Seydelmann's, wie vordem Dresden. Seinem Freunde Hauser war es vergönnt, wonach Seydelmann so lange vergeblich strebte, eine würdige Stätte seiner Thätigkeit zuerst in Dresden, dann in Wien zu finden.

Sehr interessant, charakteristisch für die Schreiberin wie für den Empfänger, sind die Briefe Jenny Lind's an Hauser. Es spricht daraus jenes tiefe Freundschaftsgefühl, jene bis zum Herben strenge Wahrhaftigkeit und Moralität, welche wir an dieser Künstlerin kennen. Wir begreifen, wie treu ihr Jeder anhing, den sie einmal in ihr Herz geschlossen, während kaum Jemand, dem nur oberflächlicher Verkehr mit Jenny Lind vergönnt war, sie „liebenswürdig" gefunden hat. Jenny Lind brachte bei ihrer ersten Kunstreise nach Wien einen Empfehlungsbrief von Mendelssohn an Hauser und verkehrte viel und gern mit letzterem. Bald nach ihrer Abreise von Wien beginnen ihre Briefe, deren große ungefüge Lateinschrift in nicht allzu leserlichen Zügen und nicht allzu correctem Deutsch eigenthümlich zu uns spricht. „Ich habe oft, seitdem ich von Wien fort bin, an Sie gedacht," schreibt sie aus Bremen im Juni 1845 an Hauser, „und oft im Gedanken an Sie geschrieben — aber nun kommt es auf einmal wieder

so mit Gewalt über mich, daß muß Ihnen sprechen mit ein schlechten Feder, schlimmes Papier und in deutschen Sprache! Aber was schadet das Alles, wenn man an einen Mensch schreibt. Ich habe was auf's Herz, und das will ich Ihnen ordentlich erzählen, aber zu allererst: ich danke Ihnen für die Zeit, die ich in Wien war! ich danke Ihnen dann aus vollstem Herzen für die Freundschaft, die Sie mir gegeben und bewiesen. Ich danke Ihnen, daß Sie mir erkannt, ich meine, daß sie gleich auf der Stelle bemerkt, daß auch mir der liebe Gott ein Herz gegeben! und nun kommt meine Erzählung: ich habe Sie innig herzlich lieb gewonnen und fühle mit Bestimmtheit, daß ich Sie nie in meinem Leben werde vergessen können, und daß Sie zu denen (ge)hören, für die ich wohl ein großes Opfer machen könnte, wenn es darauf käme! So, nun bin ich gleich leichter zu Muthe. Glauben Sie nur nicht, daß ich irgend ein Brief oder Antwort verlange, oder daß Sie eine Correspondenze auf dem Halse bekommen haben. Nein, das ist ja nicht nöthig, aber doch möchte ich doch einmal hören, wie es Ihnen alle geht! Sie sind doch wohl in Wien nächsten Winter? Denn wie soll es denn gehen, wenn ich nicht Ihr freundliches Gesicht auf der Bühne zuweilen zu sehen kriege, oder Ihren väterlichen Rath oder dergleichen? Am Rhein war es schön! Die Zeit ist sehr sehr schnell vorüber gegangen, aber sie lebt doch in frischen Farben in mein dankbares Herz. Denn das größte Glück bleibt doch: Reine Edle Men-

schenherzen zu finden. Ach! das Leben ist schön, das Leben ist reich. Das Andere (Jenseits) muß aber etwas ruhiger und länger werden, sonst bleibe ich lieber hier! Gott beschütze Sie! Für immer Ihre treu ergebene Jenny Lind." Die nächsten Briefe sind schon nach München gerichtet, wo Hauser Director des Conservatoriums geworden war. „Sind Sie noch krank?" fragt Jenny Lind. „Ja, ja — das ist eine böse Krankheit, wenn man sich nach irgend etwas sehnt, besonders nach dem Vaterlande! Ach warum sind die meisten Menschen entweder dumm, boshaft, neidisch oder ohne die geringste Auffassung? Warum haben alle nicht so ein Gebirgsgemüth wie z. B. Gasser, für dessen Gefühle und Aeußerungen ich niederknien könnte, so rein und himmelsblau kommen sie alle heraus! [1]) Wie neugierig bin ich, zu sehen, wie der liebe Gott die Menschen classiren werde einmal. Da gibt's eine schöne Geschichte. O Friede! O stille zurückgezogene Häuslichkeit! Wann werd' ich in deine Thüre eingelassen!"

Der herzliche, freundschaftliche Ton bleibt sich immer gleich, auch in folgenden Briefen, die Jenny Lind zu Anfang des Jahres 1847 aus Wien an Hauser schreibt. „Nun schreiben wir also 1847! Ja, alles geht in der Welt — und Siebenundvierzig wird wohl auch gehen. Mögen Sie froh, gesund und glücklich bleiben, und mögen Sie überhaupt es so haben, wie ich's Ihnen wünsche. Aber Sie wissen ja, man kann nur das Beste

[1]) Es ist der Bildhauer Hanns Gasser gemeint.

für seine Freunde hoffen und wünschen, das Leiden kann man dennoch nicht immer vorbeugen! Wohin werden aber die Wiener zuletzt kommen, bester Hauser? Es ist zu toll. Ich war gestern im Kärnthnerthor (oder wie schreibt man das Wort) und hörte Robert nun es ging so schändlich, daß ich weiß keine Worte dafür. Die Hasselt-Barth sang Alice! und die Zerr die Prinzessin, o du mein Himmel! und das Publicum hat gerast! Ich zittere noch heute, wenn ich an dies Tremulando von diesen beiden Damen denke. Das ist uns're jetzige Kunst! Es ist viel besser in München, und sogar bei Pokorny ist es viel besser. Gott sei Dank, ich bleibe nicht lange."

Am 20. Februar 1847 schreibt Jenny Lind sehr aufgeregt über die durch Lola Montez heraufbeschworenen Unruhen in München, von welchen Hauser ihr eben Nachricht gegeben: „Ich kann Ihnen nicht beschreiben," ruft sie aus, „wie mich die Sachen aufgeregt! Ist denn alle Vernunft ausstorben? und kann man denn so eine ganze Nation wegwerfen! Es ist traurig. Gebe Gott, daß da bald was geschieht — aber bald — und daß Sie in voller Ruhe dort bleiben können, und daß irgend eine Veränderung eintreffe und Sie wieder vielleicht nach Wien kämen — so passen Sie mal auf (wie der Dessauer immer sagt), dann heirathe ich hier in Wien, damit wir zusammen bleiben. Sonderbar, wie es nur in der letzten Zeit sonderbar geht! So viel Spectakel in London, daß

ich lieber ich weiß nicht was thue, als hinzugehen, und nach München zu gehen wird jetzt bedenklich. Gott behüte Euch vor Revolution; die Sache ist zu scabrös und fordert große Opfer, ehe es wieder gut gehen kann. Ist denn so unmöglich, dies verlorene Wesen wegzubringen, todt oder lebendig — einerlei? Nein, das ist wahr, etwas Aehnliches hat man nie erlebt; keine Zeit, so schlecht sie auch war, vermag etwas Aehnliches aufzuweisen!" Von der Politik geht die Briefstellerin nun zur Kunst über und berichtet von der ersten Aufführung der „Vielka" im Wiedener Theater.

„Die Oper ist sehr gut aufgenommen worden und Meyerbeer stürmisch empfangen. Ich hatte eine solche Angst, daß ich stockheiser war, und begreife nicht, daß man mich nicht ausgepfiffen hat. Die Oper enthält viel Schönes, etwas lang — aber je mehr man sie hört, desto mehr versöhnt man sich damit. Sag' ich, daß die Oper für die Wiener so eigentlich paßt, so lüge ich, aber sie sind Alle in solcher Aufregung, daß sie noch nicht wissen, wie es zusammenhängt. Von halb 11 Uhr an war der Schauplatz beinahe gefüllt, und also beinah dreizehn Stunden sind die Menschen dagesessen! Oh Dieu!! Ich sehne mich so nach dem Frühling und von der Bühne! Nach jeder Vorstellung nimmt dieser Wunsch bei mir zu. Die Intriguen in London will ich nicht mitmachen; in dieses Elend hinzugehen, fällt mir nicht ein, denn es ward gewiß um mich geschehen, dies Alles

kann mein Talent nicht tragen! Heute ist wieder die „Vielka" — Gott stehe uns Allen bei!"

Diese Abneigung gegen London verkehrte sich bald in das Gegentheil, denn noch im selben Jahre (August 1847) schreibt Jenny Lind von dort an Hauser: „Ich habe eine schöne Zeit erlebt und es ist mir gelungen das ganze Theater auf meinen Schultern zu tragen und das ist meine einzige Entschuldigung warum ich nicht geschrieben. Ich habe sehr viel gearbeitet und bin auch reichlich belohnt, denn das hiesige Publicum behandelt mich wie ihr Kind! und ich finde die Engländer das dankbarste Publicum das existirt. Mit der Nachtwandlerin hab' ich besonders Glück gemacht und wir hätten diese Oper allein geben (können) die ganze Saison. Die Königin ist sehr gnädig und lieb gegen mich gewesen, die Mutter Grisi aber — sie mag mir gar nicht leiden."

Eine lebhafte Correspondenz von durchaus ernstem, meist musikwissenschaftlichem Inhalte verband Hauser mit dem trefflichen Mozart-Biographen Professor Otto Jahn. Ein Päckchen Briefe von Letzterem liegt uns vor, sie reichen vom Jahre 1853 bis 1868 — immer dieselben unverändert festen, sauberen Züge, die engste, kleinste, aufrechtstehendste aller Rabenfederschriften! Sebastian Bach und die Ausgabe seiner Werke durch die „Bach-Gesellschaft" bilden den Stoff der ersten, noch aus Jahn's Leipziger Aufenthalt stammenden Briefe. Hauser war, wie schon erwähnt, im Besitze

zahlreicher, sehr werthvoller und seltener „Bachica"; es wird von Seite Jahn's um Mittheilung derselben für die Bach-Gesellschaft gebeten, auch um Rath in Betreff einzelner Bach-Editionen und Autographe. Jahn's Briefe bleiben meistens streng bei der Sache, doch enthalten einige davon auch manche willkommene Abschweifung und feine selbständige Bemerkung: „Wenn Sie nicht ein so lebenserfahrener Mann wären," apostrophirt er einmal seinen Freund Hauser, „würde ich Ihnen eine schöne Entschuldigung hersetzen, warum ich erst jetzt schreibe: so aber zweifle ich nicht im mindesten, daß Sie genau wissen, wie es zugeht, daß man zu Zeiten alle seine Briefe in Gedanken, aber keinen mit der Feder schreibt. Warum hat man noch keinen Gedanken-Telegraphen erfunden? Man wird es gewiß, aber hoffentlich erleben wir es nicht mehr, wo sollte man vor lauter Gedanken hin?" Während Jahn noch an seinem „Mozart" arbeitete, beschäftigte ihn bekanntlich schon der Plan einer später zu verfassenden Beethoven-Biographie. Darauf bezieht sich folgende Stelle aus einem Briefe Jahn's vom 19. Juni 1858: „Was Sie über das Verhältniß Mozart's und Beethoven's andeuten, interessirt mich lebhaft und hat mich, wie Sie denken können, lange und lebhaft beschäftigt. Im Mozart kann ich Sie fast ganz umgehen und thue es absichtlich, weil ich so weitgreifende Fragen nicht gern abstract, sondern vom Concreten aus und in ihrem ganzen lebendigen Zusammenhange behandle; bei Beet-

hoven liegt die Frage nothwendig vor, und mir graut davor, nicht weil ich mich fürchte, offen herauszureden, sondern weil so etwas nicht blos Schweiß, sondern Herzblut kostet. Ihre Gegensätze: Italienisch — deutsch, akademisch — nicht akademisch sind gewiß treffend, aber ich meine, man muß noch weiter hineingehen, und ich weiß nicht, wie weit Sie mitgehen. Mir scheint, der alte nie endende Kampf um die Freiheit des Individuums, den der Humanismus, die Reformation, die Revolution u. s. w. an anderen Stellen der geistigen Existenz begonnen haben, den hat Beethoven in der Musik aufgenommen. Mit Ernst und Wahrheit unternehmen das nur große Naturen, und noch hat es Keiner gethan, ohne die Gefahren aufzudecken, die es ihm und seinen Nachfahren bringt. Ich glaube, seine Größe und seine Schwächen liegen in diesem Keime nothwendig beschlossen, darum zeugen auch seine Schwächen für seine Größe. Natürlich trauen Sie mir nicht zu, daß ich ihn für einen Radicalen in Religion, Politik, Philosophie, nebenbei auch in Musik halte, wie man jetzt zu schwatzen liebt, ich spreche von seiner innersten künstlerischen Natur. Aber, bester Freund, das ist ein Meer auszutrinken und nichts für einen Brief."

Zehn Jahre später (1868) correspondiren die beiden Freunde über die Herausgabe einer Auswahl von M. Hauptmann's Briefen. Nach dem Tode dieses berühmten Musik-Theoretikers hatte Jahn sich entschlossen, eine

Auswahl von Hauptmann's Briefen zu veröffentlichen. „Ich denke, das kann und soll ein Buch werden, wie es nicht viele gibt!" Hauptmann hat mitunter seine treffendsten Urtheile, seine geistreichsten Ausführungen in freundschaftlichen Briefen niedergelegt und vielleicht seine kostbarsten Briefe waren an Hauser gerichtet.

Jahn's letzter kurzer Brief an Hauser (aus Bonn, den 15. Juni 1869) macht einen tiefwehmüthigen Eindruck. „Sie machen sich," beginnt er, „eine falsche Vorstellung von meiner Gesundheit, lieber Freund, wenn Sie mich auf einem Musikfest vermuthen. Seit mehreren Jahren habe ich mich von allem socialen und wissenschaftlichen Umgang und Verkehr ganz zurückgezogen und lebe ganz isolirt. Musik habe ich seit drei Jahren keinen Ton gehört und werde keinen wieder hören. Besonders in diesem Jahre ist mein Befinden so gesunken, daß ich mit Mühe den Pflichten des Amtes nachkomme. Da sieht es nicht gut mit Hauptmann's Briefen aus, die Frische und Freiheit und Kraft verlangen; vielleicht hilft der Sommer noch etwas nach." Der Sommer hat leider nicht nachgeholfen: der unvergeßliche und unersetzliche Mann starb wenige Wochen nach jenem Briefe.

III.

(Briefe von F. Mendelssohn.)

Zu den anziehendsten, rührendsten Freundschaftsverhältnissen zwischen Künstlern gehört das Bündniß Hauser's mit Felix Mendelssohn-Bartholdy. Von den mir im Original vorliegenden 47 Briefen Mendelssohn's an Hauser ist der erste vom 16. April 1830 datirt, der letzte vom 27. September 1846, also kurz vor dem Tode des Schreibers. Innerhalb dieser langen Zeit, in welcher den beiden Freunden nur selten und für wenig Tage ein Wiedersehen gegönnt war, strömt fast ununterbrochen der herzlichste Briefwechsel. Wie Mendelssohn's Briefe die ganze Liebenswürdigkeit und feine Bildung des Schreibers athmen, so flößen sie auch für den Empfänger den wärmsten Antheil, ja den größten Respect ein.

Zuerst ist es Sebastian Bach, der musikalische Abgott beider Freunde, wovon Mendelssohn (Berlin 1830) schreibt, zunächst mit Bezug auf die Matthäische Passionsmusik, aus welcher Hauser Einzelnes in Wien aufgeführt hörte. „Wird denn," fragt Mendelssohn, „dort nie eine vollständige Aufführung zu Stande kommen?" [1]) „Im Anfang wollte (in Berlin) Keiner daran, sie meinten, es sei zu verwirrt und ganz un-

[1]) Dieser Wunsch wurde erst 32 Jahre später erfüllt, durch die erste Aufführung der „Matthäus-Passion" im Jahre 1862.

sinnig schwer. Doch schon nach einigen Proben war das Alles anders geworden, und sie sangen mit einer Andacht, als ob sie in der Kirche wären. So gingen denn auch die beiden ersten Aufführungen ganz herrlich, und es zeigte sich wieder, daß das Publicum immer gut ist, wenn man ihm nur das Gute gibt." Bald nach diesem Briefe kam Mendelssohn, auf der Reise nach Italien, selbst nach Wien und wohnte bei Hauser in der „Bärenmühle" auf der Neuen Wieden. Dieser Aufenthalt bei Hauser ist ihm unvergeßlich. „Sie haben mir wieder," schreibt Mendelssohn aus Rom (1831), „einen göttlichen Choral von Bach geschickt und selbst geschrieben, und das Ganze sieht so zierlich und nett und doch gelehrt aus, wie mein Zimmer in der „Bärenmühle"! Und aus Genua heißt es einige Monate später: „Sie glauben nicht, wie ich täglich mit Dankbarkeit an die Tage denke, die ich bei Ihnen im Bücherzimmer mit vier Fenstern wohnte! Sie haben mir eine sehr frohe Zeit gemacht, und so lange mir die Erinnerung daran bleibt, so lange werde ich's Ihnen danken. Das möchte ich aber gar zu gerne wieder einmal mündlich thun und möchte wieder einmal einen ordentlichen Menschen sehen, eine ordentliche Stimme hören und ordentliche Musik machen können. Hier im kalten Italien gibt es dergleichen nicht. Bewunderung und Verehrung hat man vollauf von den Menschen, aber keine Freude. Sie sind herabgesunken oder vielmehr sie sinken täglich, und das ist ein Jammer mit anzu-

sehen. Daß sie keine Wahrheit und keinen Heldensinn haben, wußt' ich schon längst. Aber der grelle Widerspruch eines warmen, blühenden, phantastisch schönen Landes über alle Länder, mit kalten, trockenen, ärmlich philisterhaften Menschen, unter allen anderen Völkern, das hätt' ich mir nicht so arg gedacht. Wenn man mit einem kleinen Jungen spricht oder Kinder nur ansieht und da noch das alte Feuer, den alten Geist und die Lebendigkeit hervorsprühen sieht, und dann die Aelteren, denen alle Richtung, alle Gesinnung fehlt, die so durch und durch sittlich, also auch geistig verdorben sind — man möchte zuweilen traurig darüber werden, und dann sehen Berge, Bäume, Meer und Inseln so lächelnd d'rüber herein und blicken so heiter und so schön, trotz allem Elend um sie herum; es ist ein sonderbares Bild. Das erklärt auch, warum es ehemals das Land der Kunst war; die Zeit ist längst vorüber, und ob sie wiederkommt, weiß Keiner von uns. Sollten Sie aber wohl denken, daß ich eine unglaubliche Sehnsucht nach irgend einem gesunden Ton, einem schönen Klang habe? Was das Volk hier singt, ist so entsetzlich barbarisch, die Stimmen so unrein und gemein roh, daß man gewiß denkt, hier kommt ein Betrunkener, der taumelt, bis man merkt, der Mann sei ganz nüchtern und singe eine der berühmten Barcarolen." Aehnliche Klagen, stets abwechselnd mit herrlichen Schilderungen italienischer Gegenden, wiederholen sich in den Briefen aus Rom, von wo aus Mendelssohn unter Anderem Hauser wider-

räth, ein Engagement in Italien anzunehmen. „Daß kein Mensch hier eine Ahnung von Ihnen haben kann, davon bin ich überzeugt. Das Beste, was Sie haben, versteht hier Keiner, und dazu ist das Repertoire so unglaublich klein, so nur auf Bellini beschränkt, daß es Ihnen unmöglich auf einige Zeit nur erträglich sein kann." „Wissen Sie wohl noch," schließt Mendelssohn einen Brief aus Rom vom März 1831, „daß ich an Ihrem Clavier einmal eine Stelle aus Goethe's „Erster Walpurgisnacht" componirte: „Doch ist es Tag, sobald man mag ein reines Herz dir bringen," und daß ich Sie nachher sehr damit quälte, indem ich es Ihnen immer wieder vorspielte? Mir baut sich das Ding nun zusammen, und ich werde das ganze Gedicht als eine neue Sorte von Cantate componiren, für Chöre und großes Orchester; es kann bunt genug werden, denn es sind prächtige Elemente darin." Interessant ist auch die Mittheilung Mendelssohn's, daß er ein neu componirtes Lied an Hauser schicken wollte, als ihm zum Glücke einfiel, „daß alle Briefe, die ich aus oder nach Oesterreich geschrieben hatte, mit Noten darin, nicht angekommen sind. Sie halten es für Chiffren; es ist wahrlich zu abgeschmackt, aber noch neulich ist mir ein Brief an den alten Sir George Smart, dem ich einen Canon schickte, wieder aufgefangen worden und nicht angekommen". Von Luzern aus (August 1831) verabredet Mendelssohn ein Zusammentreffen mit Hauser in München, das auch glücklich zu Stande kommt und

den Freundschaftsbund noch enger knüpft. Von da an erscheint in ihren Briefen das „Du" an Stelle des früheren „Sie". Von einem kurzen Aufenthalte in Düsseldorf auf der Reise nach Paris (December 1831) meldet Mendelssohn als die „Hauptsache", daß Immermann ihm einen Operntext schreibe, und zwar nach Shakspeare's „Sturm", worin die Rolle des Caliban Hauser zugedacht sein soll. Opernprojecte beginnen nun immer anhaltender Mendelssohn zu beschäftigen; von Paris aus erkundigt er sich genau bei Hauser, wie viel deutsche Theater-Directionen für einen Operntext zu zahlen pflegen. Mendelssohn will in Immermann's Namen mit der Münchener Theater-Direction verhandeln und „möchte nicht, daß Immermann zu kurz käme bei seiner noblen Art, die ganze Sache zu nehmen". Aus Paris schreibt Mendelssohn manche feine Bemerkung über Kunst und Leben, hierauf aus Berlin meistens Geschäftliches, Verleger-Angelegenheiten und dergleichen. Die Herren Verleger zeigten sich häufig sehr nachlässig im Antworten und sehr knickerisch in ihren Anboten. Nach einer solchen Erfahrung schreibt Mendelssohn, „daß ich mir den Teufel draus mache, ob mein Concert in Deutschland erscheint oder nicht. Wenn ich stumpf oder todt bin, werden sie mich loben". Nicht ohne Schwierigkeit und eifrigste Bemühung gelingt es Mendelssohn, dem Freunde einen thematischen Katalog aller in Berlin befindlichen Compositionen Bach's zu verschaffen. „Ich hoffe, du wirst mich loben," schreibt

er an Hauser, „und ich sage mit Angoulême, als er von irgend einem lausigen Feldzug zurückkam: »Mon père, je suis content de moi.« In diesem und in folgenden Briefen (aus Berlin 1838) vertieft sich Mendelssohn in Details über Bach'sche Manuscripte in äußerst interessanter Weise, wobei der unbefangene, lebendige Kunstsinn stets die Oberhand behält über blos antiquarisches Interesse. So zweifelt er keinen Augenblick an der Unechtheit einer vermeintlich Bach'schen Passionsmusik nach dem Evangelium Lucas. „Es thut mir leid, daß du für die „Passion St. Lucas" so viel Geld gegeben hast; zwar als unbezweifeltes Manuscript ist es nicht zu theuer bezahlt, aber ebenso gewiß ist diese Musik auch nicht von ihm." Und im nächsten Briefe setzt er fort: „Du fragst, aus welchem Grunde der Lucas nicht von Sebastian Bach sein soll? Aus inneren. Es ist zwar fatal, daß ich's behaupten muß, denn sie gehört dir, aber guck' einmal den Choral oder, wie es sonst heißt, „Tröste mich und mach' mich satt" an; wenn das von Sebastian ist, so lass' ich mich hängen, und doch ist's unleugbar seine Handschrift. Aber es ist zu reinlich, er hat es abgeschrieben. Von wem sonst? fragst du. Von Telemann oder M. Bach oder Locatelli oder Altnickel oder Jungnickel oder Nickel schlechtweg, was weiß ich? Aber nicht von dem." Beiläufig taucht ihm (in Berlin 1833) wieder der Gedanke auf, vielleicht im Sommer nach Wien zu kommen. „Dort gibt es doch noch lustige Menschen und fruchtbares

Land und schöne Mädchen. Hier ist nichts dergleichen, und was das Schlimmste ist, die Leute sind seit den letzten drei Jahren stehen geblieben, das heißt zurückgegangen; dazu sind die Mädchen so gebildet und so häßlich, daß es ein Elend ist."

Wie diese Berliner Briefe, so sind auch die darauffolgenden Düsseldorfer aus den Jahren 1834 und 1835 nach Leipzig adressirt, wohin Hauser inzwischen übersiedelt war. Auf Hauser's Wunsch nach neuen Liedern von Mendelssohn antwortet dieser: „Ich will in keinem Falle jetzt gerade ein Liederheft wieder ediren, ich schlage mich wieder auf eine Weile ins Ernsthafte, sonst hält mich das Lumpengesindel für ihresgleichen und freuen sich über meine „„fließende"" Schreibart, ein Wort, das ich nicht ausstehen kann." Aus Düsseldorf, wo Mendelssohn bekanntlich eine außerordentliche Thätigkeit entwickelte, erhält er Hauser stets in Kenntniß von seinen Plänen, Arbeiten und Erlebnissen. Die Oper beschäftigt ihn sehr, und er wünscht Hauser für ein Gastspiel nach Düsseldorf zu gewinnen. Für einen Brief Hauser's über die Ouvertüre: „Meeresstille und glückliche Fahrt" dankt Mendelssohn mit besonderer Wärme: „Weiß Gott, welche Freude es mir macht, wenn euch ordentlichen Musikern wohl ein Stück von mir gefällt, wie du mir das von der Meeresstille schreibst (mit euch meine ich hier dich, sonst Niemanden). Auch ist's mir lieb, wenn ich abgehe, als Maculatur, wenn's nur geht. Ich lese eigentlich wenig Sachen

mit mehr Interesse, als das Notenpapier, worin Simrock und Andere ihre Sendungen einschlagen, und denke, „„die Leute haben ihr Stück auch lieb gehabt und muß ihnen nun so gehen!““ und denke, das arrivirt mir auch." So erfreut Mendelssohn über die Zustimmung befreundeter Musiker ist, so gleichgiltig läßt ihn das Urtheil der Musikzeitungen, von denen er sehr despectirlich spricht: „Im Ernst, soll ich das Blatt lesen?" fragt er Hauser mit Bezug auf eine neue Musikzeitung, „was du mir auch rathen magst, so lese ich's doch nicht. Die einzige musikalische Zeitung, die ich liebe, ist der Galignani Messenger, weil er Reden von Lord Grey und Brougham &c. enthält, die welthistorisch schön sind. Wie die Leute sprechen und denken, wenn man das liest, beneidet man die Engländer wieder etwas, denn die deutsche Nation hat heute Niemanden, den sie gegen Brougham stellen kann, als etwa Rellstab, und kaum."

Im September 1834 feiern die beiden Freunde ein kurzes Wiedersehen in Leipzig und schließen einen förmlichen Vertrag, daß Hauser am 15., Mendelssohn am 1. jeden Monats schreiben soll. Auf dem Rückweg verweilt Mendelssohn in Kassel, wo damals M. Hauptmann (der später berühmt gewordene Theoretiker und Cantor an der Thomasschule zu Leipzig) lebte. „Hauptmann suchte ich gleich Morgens auf, und zu meiner Freude kann ich dir sagen, daß er mir in allen Beziehungen eine so angenehme, wohlthuende Erscheinung war, wie ich lange nicht gesehen. Er ist erstlich durch

und durch gut und ernsthaft und ein wahrer Musiker, und dann hat sein Wesen eine gewisse Ruhe ohne Kälte, Vornehmheit ohne allen Dünkel, wie ich's liebe. Ich fühlte mich so recht behaglich mit ihm; wo wir einer Meinung waren, freute mich's, und wo wir auseinandergingen, war mir's wieder interessant — kurz du hast mir gewiß nicht zu viel von ihm gesagt, und ich danke dir für den frohen Tag, den ich mit ihm zugebracht habe. Nur Eins hat mir leid gethan an ihm, das ist eine gewisse Resignation in seinem Wesen, namentlich hinsichtlich der Compositionen, die mir nur durch den Mangel an anregender, theilnehmender Umgebung, nicht aus tieferen Gründen herzustammen schien; aber darum that es mir doppelt leid, und ich gäbe was d'rum, wenn ich länger mit ihm hätte zusammen sein können, um dem mehr nachzuspüren. Denn als wir über seine Messe sprachen und ich ihm aufrichtig angab, was mir darin sehr zusagte und was nicht, und als ich ihn bat, eine neue, noch bessere zu machen, die die Fehler nicht hätte, an denen er sich stieß und die ihn selbst mehr störten, als die Anderen wohl, da wurde er lebendiger, als ob es ihm neu wäre, daß ein Musiker an den Sachen des anderen herzlichen Antheil nehmen kann, und er versprach mir, eine neue Messe zu schreiben, und ich glaube, an dem Tage dachte er ernstlich daran. Aber ich fürchte, wenn die Zweifel dann wieder kommen, ohne daß sie Einer wegleugnet und vertreibt, und wenn die Umgebungen wieder er-

kälten, statt anzuregen, dann wird er wenig mehr in diese Stimmung zurückkommen oder die ganze Sache gar vergessen. Doch schreibe ich ihm nächstens und erinnere ihn an sein Versprechen; das sollte schön sein, wenn ich's wirklich dazu brächte, daß er die Messe schriebe." Ich konnte mir's nicht versagen, diese ganze, den Besuch bei Hauptmann betreffende Stelle aus Mendelssohns Brief hier mitzutheilen, weil sie von der Bescheidenheit, Wärme und Liebenswürdigkeit Mendelssohn's ein deutlicheres Bild gibt, als spaltenlanges Lob.

Interessant ist auch Mendelssohn's Mittheilung über eine Soirée in Kassel, in welcher er spielen mußte. „Ich stellte mich ungeberdig genug an, es gelang mir auch schlecht. Einmal mag ich nun vor Hofmarschallinnen nicht spielen, ich passe da nicht hin, und dann machte mich Spohr befangen. Er hatte mir den Morgen sein neues Oratorium vorgesungen, ohne daß mir warm dabei geworden wäre, und da denke ich immer, es müßte ihm bei meinen Sachen noch schlimmer gehen, sie müßten ihm mißfallen. Denn er schreibt doch seine Ueberzeugung hin, das muß wahr sein, und lügt nicht dem Publicum zuliebe; darum bin ich ihm auch gut, ob ich gleich das Wenigste von seiner Kirchenmusik und gar keine enharmonische Verwechslung leiden kann."

In Düsseldorf hatte bekanntlich Mendelssohn's anfängliche Begeisterung für das Theater und seine Harmonie mit Immermann bald ein Ende: die kalte

Realität verscheuchte erbarmungslos die idealistischen Träume.

Am 2. December 1834 schreibt er an Hauser: „Seit ich das Theaterwesen über Bord geworfen habe, ist mir sauwohl. Curios, Immermann und einige Andere nehmen mir's schrecklich krumm und halten wenig auf mich, und so was ennuyirt mich sonst stark; diesmal aber glitscht es ab, wie Wasser von einem Wachstuchhut, und ich sitze darunter im Trockenen."

Gegen Preisausschreibungen hatte Mendelssohn einen eingefleischten Widerwillen. „In Wien," schreibt er (1835) an Hauser, „haben sie für die beste Symphonie einen Preis von 50 Ducaten ausgesetzt, und Seyfried, Umlauf und Conradin Kreuzer und Consorten sollen's entscheiden, lauter Kerls, die keine Symphonie zusammenbringen können, und wenn sie sich drei Jahre kasteiten. Wär' es ein Comité von den besten Componisten der ganzen Welt, so möcht' ich auch um keinen Preis concurriren; der bloße Gedanke, daß ich eine Preismusik componirte, machte mich so unmusikalisch wie Umlauf und Seyfried zusammengenommen. Und hätte ich eine Symphonie fertig liegen, so würde ich mich hüten, die hinzuschicken, denn da können die andern Leute drüber urtheilen, und am Ende findet sich's doch, ob sie was taugt oder nicht. Das ist so eine Art Treibhauscultur, und die 50 Ducaten sind das Mistbeet, ob aber eine Cactus-Symphonie herauskommt, ist die große Frage."

Auch mit seinem chronischen Librettoschmerz wendet sich Mendelssohn um Rath an Hauser. „Wenn ich nur (schreibt er aus Düsseldorf 1835) einen rechten Text kriegen könnte, hungrig genug bin ich darauf, und wollte nicht übel darüber herfallen. Aber Klingemann thut gar nichts und macht mir keinen Vers, und sonst kenne ich keinen ordentlichen Dichtermenschen. Jetzt muß ich darüber lachen, daß ich es einmal mit Immermann hatte versuchen wollen. Bei diesen jetzigen Theater-Angelegenheiten habe ich den Mann und seinen mir widrigen Charakter recht kennen gelernt, und sehe nun, wie dumm das von mir war, so im Allgemeinen an einen deutschen Dichter und dessen Frische zu glauben. Das geht Alles in Vornehmigkeit und Selbstbewußtsein unter; wenn Einer jetzt wohl einen Vers macht, den die Journale loben können, oder gar wirkliches Talent hat, so kriegt er gleich so verteufelt viel Selbstbewußtsein, daß er gar nichts Andres mehr weiß, und statt sich munter umherzutummeln und sich's sauer werden zu lassen, ruht er gleich auf den Lorbeern, die er noch lange nicht hat. Gott bessere es; sind doch die Musiker ebenso. Aber die Maler hier, die muß man loben; das sind ordentliche Menschen, und fleißig und freuen sich ihres Lebens."

Nach einigen Frankfurter und Berliner Intermezzos folgen nun die Briefe fast ununterbrochen aus Leipzig, wo Mendelssohn festen Fuß gefaßt. Von dort animirt er 1843 Hauser, nach Leipzig zu kommen, nach-

dem er zwei Jahre früher ihm abgeredet, ein Engagement in Berlin zu suchen. [1]) Der Wunsch, Mendelssohn in Wien zu sehen, veranlaßt Hauser zu einer Art Vermittlerrolle zwischen diesem und der Gesellschaft der österreichischen Musikfreunde, welche den „Paulus" gerne unter Mendelssohn's persönlicher Direction gegeben hätte. Aus der Reise wurde bekanntlich nichts; Mendelssohn, anfangs geneigt, zu kommen, fühlte sich jedoch durch das wenig correcte und wenig rücksichtsvolle Benehmen der „Gesellschaft" bald zum entgegengesetzten Entschlusse veranlaßt. Seine ausführlichen Briefe über diesen Punkt sind für die früheren Musikverhältnisse in Wien und namentlich für die gedachte „Gesellschaft" nicht eben rühmlich. Auf das angelegentlichste empfiehlt Mendelssohn im Jahre 1846 seinem Freunde Hauser die Jenny Lind. „Ich bilde mir ein, es muß dir mit ihr so gehen, wie mir, dem sie eigentlich niemals eine Fremde, sondern wie eine „von den Unsrigen" (von der unsichtbaren Kirche, über die du mir sonst zuweilen schriebst) erschienen ist. Sie zieht mit uns Allen, die wir's mit der Kunst redlich meinen, Einen Strang, denkt an dasselbe, strebt nach demselben, und darum ist alles Gute, was ihr in der Welt widerfährt, mir genau so schmeichelhaft, als wenn's mir selbst widerführe, und

[1]) Dieser Brief, ddo. Berlin, 12. October 1841, ist seltsamerweise das einzige an Hauser gerichtete Schreiben Mendelssohn's, welches in die gedruckte Sammlung Mendelssohn'scher Briefe (2. Band, S. 306) aufgenommen wurde. Und doch hat Hauser dem Herausgeber den ganzen reichen Briefschatz zur Disposition gestellt!

hilft mir und uns Allen ebenso gut weiter. Und dir, dem Sänger, muß es noch gar eine besondere Freude sein, diese Vereinigung von glücklichster Anlage, tiefstem Studium und innerster Herzlichkeit einmal endlich zu finden." — In den letzten Briefen Mendelssohn's tritt sein Wunsch, nach Wien zu kommen, immer bestimmter auf. „Wahrhaftig, ich muß einmal nach Wien," schreibt er im Mai 1846 an Hauser; „ich höre doch gar zu viel rechts und links davon erzählen, und ihr sagt mir Alle so viel Freundliches über meine Musik und so viel Außerordentliches über ihre Ausführung dort, daß mir der Mund sehr wässerig wird. Vielleicht bring' ich den „Elias" an, wenn er ganz neu ist, so gegen den Winter, oder ich warte, bis ich einen Opernstoff gefunden und componirt habe und bis die Jenny Lind wieder einmal da ist — und das Letztere wäre mir das Liebste — aber auf irgend eine Art hoffe ich mir doch eure Kaiserstadt einmal selbst anzusehen, und dann gehe ich zuerst nicht nach dem Stephansthurm, auch nicht zum Sperl, sondern in die Bärenmühle. Aber da wohnst du freilich nicht mehr — also dahin, wo du wohnst!" — Leider ist dieser Plan, auf dessen Realisirung Hauser sich wie ein Kind gefreut, durch den frühen Tod Mendelssohn's in traurigster Weise vereitelt worden. Während sich in Wien Alles zum frohen Empfange des Meisters und zur ersten Aufführung des „Elias" rüstete, kam ganz unerwartet die Nachricht von seinem Tode, am 4. November 1847. Seinen letzten Brief an

Hauser schrieb Mendelssohn am 27. September 1846, kurz nach seiner Rückkehr aus England. Der heiter scherzende Schluß ist weit entfernt von jeder Ahnung, daß es der letzte Brief an den Freund, der letzte Gruß im Leben sei! Dieser Schluß lautet: „Bleib' mir gut, deinem alten, sehr unveränderlichen, aber sehr eiligen, aber sehr vergnügten, die Seinigen sehr wohl angetroffen habenden, sehr faulen, die Deinigen tausendmal grüßenden, einen miserablen Briefstyl schreibenden mit seinen fünf Kindern fast täglich spazieren fahrenden, ihnen Kuchen kaufenden, sie möglichst erziehenden und dennoch fast gelbschnäblichen, burschikosen und die verfluchten Philister von ganzer Seele perhorrescirenden, wohlbekannten Felix Mendelssohn-Bartholdy m. p."

Zwei Wiener Kapellmeister.

I.

Johann Herbeck.

(October 1877.)

Bei der Nachricht von Herbeck's Tode war uns zu Muthe, als habe der Puls unseres Musiklebens plötzlich zu schlagen aufgehört und stehe still. Herbeck war die bewegende Kraft, das Perpetuum mobile des Wiener Musiklebens durch zwanzig Jahre. Kaum ein einziger Zweig dieses vielgliedrigen Kunstorganismus, der ihm nicht tief verpflichtet wäre. Die Gesellschaft der Musikfreunde, der Männergesang-Verein, der Singverein, die Hofkapelle — sie stehen als Waisen an seinem Grabe, denn ihm verdanken sie, wenn nicht das Leben selbst, so doch ein neues Leben. Herbeck war überall; darum fragen wir uns noch immer zweifelnd, ob wir ihm wirklich nirgends mehr begegnen sollen? Noch heute

grüßt uns von allen Straßenecken sein Name, auf den Anschlagzetteln des ersten Gesellschafts-Concerts; der Tod war schneller bei der Hand, als die sonst so flinken Abreißer verfallener Anschlagzettel. Zum letztenmale sprach ich Herbeck am Sonntag vor seinem Tode. Er schilderte mit froher Befriedigung die gelungene Aufführung der Schubert'schen Es-dur-Messe, die er soeben in der Hofkapelle dirigirt hatte, erzählte von seinen Plänen für den Winter und versprach, in wenigen Tagen mir die Partitur seiner neuen Symphonie zu bringen. Zum erstenmale in seinem Leben hat er mir nicht Wort gehalten: er kam nicht und wird uns Allen nicht wiederkommen. Wie innig ganz Wien an ihm hing, wie sehr Herbeck nicht blos als Künstler hochgeehrt, sondern als herzvoller Mensch, als treuer Freund geliebt war, das hat seine Leichenfeier bewiesen. Bei solchen Anlässen neckt uns immer der traurige müßige Gedanke: Warum kann der Verstorbene, der für Ehren- und Liebeszeichen so Empfängliche, nicht einen Augenblick lang sehen und hören, wie man ihn feiert und betrauert!

Ich lernte Herbeck vor zwanzig Jahren in einer Soirée bei Vesque v. Püttlingen kennen, wo er mit gewohnter Gefälligkeit die Tenorpartie in einigen Vocalquartetten sang. Das geniale, offene Gesicht, das feurige Auge des jungen Mannes sprachen mich sofort sympathisch an. Es war eine Freude, ihn anzusehen; denn nie ließ er sich anmerken, daß er — damals und

lange nachher noch — mit schweren Sorgen kämpfte. Es entspann sich bald zwischen uns ein freundschaftliches Verhältniß, während dessen langer Dauer Herbeck sich immer gleich treu, theilnahmsvoll und liebenswürdig mir erwiesen hat. Selbst wenn ich ihn an seiner verwundbarsten Seite verletzt hatte, durch eine, wie er glaubte, unverdient strenge Beurtheilung seiner Compositionen, gestand er mir zwar offen seinen Schmerz darüber, war aber sofort wieder der Alte und ließ nicht die leiseste Erkältung in unserem freundschaftlichen Verkehr aufkommen. Ich hebe diesen Charakterzug hervor, weil er sehr selten und an einem ehrgeizigen Künstler doppelt hoch zu schätzen ist.

Vor die Oeffentlichkeit trat Herbeck bekanntlich zuerst als Chormeister des Männergesang-Vereins, sodann des Singvereins. Vordem hatte er, der ehemalige Sängerknabe des Stiftes Heiligenkreuz, die bescheidene Stelle eines Chor-Regenten in der Piaristenkirche bekleidet. Diese Chorschule war nicht bedeutungslos für sein späteres Wirken. Die strenge Zucht geistlicher Musik, in der Herbeck aufgewachsen war, gab ihm, dem im Kampf mit dem Leben früh Gereiften, auch als Künstler jenen festen Halt und Ernst, ohne den wir einen Dirigenten großer classischer Musik uns nicht denken können. In der Leitung der Gesellschafts-Concerte, die vor Herbeck gerade an dem Mangel solchen Ernstes, an schwankem flitterhaften Virtuosengeist gekrankt hatten, machte sich dieser Unterschied bemerkbar. Daß Herbeck

selbst Sänger war, gedieh ihm und den ihm anvertrauten Chor-Instituten zu großem Vortheil: er kannte alle Geheimnisse des Gesangsvortrags, schrieb immer sangbar und wirksam für die Stimmen. Seine Chor-Aufführungen waren vielleicht das Beste, was er als Dirigent geleistet hat. Er besaß einen feinen, ausgebildeten Sinn für Klangschönheit und für rhythmische Belebung des Vortrags. Die einfachsten Chorlieder erzielten durch ihn eine zauberische Wirkung. Wer könnte die von Herbeck für den Singverein arrangirte Allerseelen-Litanei von Schubert je vergessen oder seine „Kärntnerischen Volkslieder" für fünfstimmigen Männerchor! Ein Strom von mildem Wohllaut ergoß sich aus diesen Chören. Auch als Componist scheint mir Herbeck seine glücklichsten Eingebungen dem Singverein und dem Männergesang-Verein zu verdanken; seine schlicht und anspruchslos auftretenden Chöre „Wohin mit der Freud'?", „Mailied", dann der „Landsknecht" und „Marschiren" fanden größere Verbreitung und dürften sich länger behaupten, als seine Orchesterwerke. Herbeck's eminentes Dirigenten-Talent erkannte man am deutlichsten bei den Proben. Wie er da irgend einen neuen Chor aus der ersten rohen Correctheit zu immer beseelterem Ausdruck herauszuarbeiten verstand, bis das Ganze in feinsten Schattirungen und einheitlicher Rundung glänzte, das muß man selbst mit angesehen haben. Da Herbeck, keine Mühe scheuend, diese Probe doch nicht wie ein lästiges Geschäft, sondern

voller Lust und Liebe behandelte, so hingen die Mitglieder seiner beiden Chorvereine mit unbedingter Folgsamkeit und einer fast zärtlichen Zuneigung an ihm. Durch die Leitung dieser Vereine hatte sich Herbeck auch eine werthvolle, unter uns älteren Oesterreichern nicht allzu häufige Eigenschaft ausgebildet: die Gabe, ohne Vorbereitung öffentlich zu reden. Bei Feierlichkeiten, Festliedertafeln, auf Kunstreisen mit dem Männergesang-Verein verstand er es, nicht blos musikalisch, sondern auch rhetorisch sich als das Haupt einer angesehenen Genossenschaft geltend zu machen.

Wie dem Musiker in den Proben, so imponirte Herbeck dem Publicum am meisten in der Beherrschung großer Massen, wie z. B. in jenem Monstre-Concerte in der Winter-Reitschule (1866), worin über 1600 Musiker zusammenwirkten. Wie wußte er diese Armee zu überschauen, zusammenzuhalten, den Tactstock bald hoch aufschwingend wie den Säbel eines Reitergenerals, bald ihn, gleich einem Wurfspieß, gegen die stärksten Accente schleudernd! Jeder einzelne Musiker glaubte, daß Herbeck ihn ansehe, und fühlte sich zugleich geborgen und angefeuert. Als Dirigent großer Massen übte er eine geradezu demagogische Wirkung. Das läßt sich weder nachahmen noch aneignen; das Dirigenten-Genie ist eine angeborene Gabe. Gehör, Gedächtniß, Ausdauer, Kenntnisse und Erfahrung — sie reichen nicht hin, trägt sie nicht wie bei Herbeck die große Mitgift: Persönlichkeit. Mitunter ließ sich Herbeck in seinem

Feuer fortreißen zu unschöner, häufig auch unnöthiger Gewaltsamkeit des Tactirens; wir sahen ihn eine Haydn'sche Symphonie mit demselben energischen Aufwande dirigiren, wie den Schlußchor der Neunten, eine singende Patrouille commandiren, als wär's ein stürmendes Reiterregiment. Dem enthusiastischen und stets nach Enthusiasmus dürstenden Naturell Herbeck's fiel es schwer, hierin das rechte Maß zu halten, selbst wenn er nachträglich den Uebergriff einsah. Auch einen andern Vorwurf: daß er zu sehr auf den Effect hinarbeite, mußte er, mitunter nicht ohne Grund, vernehmen. Das Streben, aus jedem aufzuführenden Tonstücke die größtmögliche Wirkung zu ziehen, ist an sich ein Vorzug; er wird zum Fehler erst dann, wenn Wirkung um jeden Preis oder eine solche Wirkung gesucht wird, die in der Composition selbst nicht liegt, nicht liegen soll. Diese Tendenz nach Effect steckte, als Vorzug und als Fehler, tief in Herbeck's Wesen, das mit aller Energie auf die Außenwelt gespannt war. Herbeck gehörte nicht in die Classe jener Künstler, die in innerem Schauen und Versenken leben, ihre Kraft aus dem geheimnißvollen, langsamen Reifen von Ideen und Empfindungen ziehen. Er zählte im Gegentheile zu jenen herrischen Charakteren, deren Signatur mehr der Wille als der Intellect ist, die überall, rasch und muthig hervortretend, handeln und kämpfen müssen. Diese Richtung mochte ihre Gefahren haben — mehr noch für den schaffenden als für den dirigirenden Tonkünstler

— aber wir verdanken ihr ohne Frage die hinreißende Wirkung von Herbeck's besten Aufführungen und sogar die fast räthselhafte Erfahrung, daß unter Herbeck's Leitung selbst geringere Compositionen und nicht ganz fehlerfreie Aufführungen auf das Publicum einen gewissen Effect machten, einen größeren Effect jedenfalls, als sie unter einem andern Dirigenten erzielt hätten. Es liefen aus seiner Persönlichkeit elektrische Drähte nach allen Richtungen, ins Publicum wie ins Orchester.

Vom Chor stieg Herbeck auf zu den großen Orchester-Concerten. Die Brücke baute er sich im Männergesang-Verein, dessen Concertprogramme er durch große Tonwerke mit Orchesterbegleitung rühmlich erweiterte. Gestützt auf diese Erfolge, vertraute die Gesellschaft der Musikfreunde, anfangs unter starkem Erzittern verschiedener Zöpfe in der Direction, Herbeck die Leitung der Gesellschafts-Concerte. Vom 6. November 1859, wo Herbeck zum erstenmale als „artistischer Director" fungirte, datirt eine neue Aera dieses altehrwürdigen Instituts, eine Wiedergeburt unseres Concertwesens. Nicht ohne harten Kampf setzte Herbeck das Recht des guten Neuen durch, neben dem guten und gegen das schlechte Alte. Durch ihn hörten wir zum erstenmale Schumann's „Manfred" und „Faust"-Musik, Brahms' „Deutsches Requiem" (erste Hälfte) und so viel anderes Neue von Bedeutung. Durch ihn wurde unser Franz Schubert neu belebt, zum Theil neu entdeckt. Ein rastloser, feiner Spürsinn ließ ihn vergrabene, längst ver-

loren geglaubte Schätze auffinden: die Cantate „Lazarus", den „Häuslichen Krieg", die H-moll-Symphonie und zahlreiche Gesangsstücke von Schubert. Dieses Decennium, 1859 bis 1870, bezeichnet die Blüthezeit von Herbeck's Wirken und zugleich den größten Aufschwung des Wiener Concertwesens.

Nachdem Herbeck bereits mit einigen kleinen Chor-Compositionen Beifall errungen hatte, trat er als Componist in großem Style 1866 in einem eigenen Concert hervor, dessen Hauptnummer eine Symphonie in C-dur bildete. Für Herbeck's schöpferisches Talent konnte ich damals und kann ich noch heute nicht jene bewundernde Anerkennung finden, welche ihm von anderen Kritikern gespendet wurde. Combinations-Talent und geistreiche Behandlung des Technischen, namentlich der Instrumentirung, überwiegen in Herbeck's Compositionen weit die Originalität und die schöpferische Kraft. Wir empfangen davon nicht sowohl den Eindruck organischen Werdens und Lebens, sondern den einer sehr geschickten, mosaikartigen Zusammenfügung. Weder kleinlich noch spielend, haben diese Werke sogar einen Zug von Größe, von Energie — war ja der spätere Beethoven ihr Vorbild — aber es ist eine Energie des Wollens, oft des krampfhaft aufgestachelten Wollens, nicht des musikalischen Vollbringens.

Um jene Zeit lagen vereinigt in Herbeck's Hand die Gesellschafts-Concerte, der Männergesang-Verein, der Singverein und die Hofkapelle. Letztere verdankt

ihm gleichfalls ihre künstlerische Wiedergeburt aus einem Zustand musikalischer Entkräftung und Bequemlichkeit. Wie großer Arbeit und Anstrengung bedurfte es, um solche Resultate zu erreichen! Herbeck hatte sich aus sich selbst herausgefunden und erhoben. Glücklicherweise fand sein Talent und seine Arbeitskraft rasche und ausgezeichnete Anerkennung. Die Ernennung des jungen Mannes zum ersten k. k. Hof-Kapellmeister, welche 1866 wie aus den Wolken fiel, war in Oesterreich ein unerhörter, alle Traditionen niederwerfender Vorgang.

Mit einer genial zu nennenden Schnelligkeit und Geräuschlosigkeit ward sie ausgeführt; das fait accompli soll selbst die höchsten Kreise der hofmusikalischen Bureaukratie überrascht haben. Der Fall erinnert fast an die plötzliche Ernennung Florian Gaßmann's, der große Stücke darauf hielt, „zu Pferde Hofkapellmeister geworden zu sein". „Wenige Stunden nach dem Tode des Hofkapellmeisters Reutter," so erzählte Gaßmann dem ihn beglückwünschenden Dittersdorf, „begegnete mir Kaiser Joseph auf seinem gewöhnlichen Spazierritt nach dem Augarten. Der Kaiser hält sein Pferd an, indem er mich mit den Worten anruft: „„Ich will Ihnen eine Neuigkeit erzählen; Reutter ist todt."" Als ich ihm erwidere, daß ich dies schon seit einer Stunde wisse, fiel er etwas unwillig ein: „„Aber die Neuigkeit wissen Sie doch nicht, daß Sie statt seiner Hofkapellmeister geworden sind!"" und so ritt er fort.

Gaßmann's Ernennung, die der Kaiser „nach seinem eigenen Kopfe" verfügt hatte, kam damals ebenso überraschend, als 94 Jahre später Herbeck's Avancement. [1])

An diesem großen, Kirche und Concertsaal, Chor- und Orchestermusik umfassenden Wirkungskreise, der seinen Neigungen und Fähigkeiten wie kein zweiter entsprach, ließ sich Herbeck leider nicht genügen; er gab ihn auf, um Director des Hofoperntheaters zu werden. Nebst der Sorge für eine gesichertere Zukunft seiner Familie war wol Ehrgeiz die entscheidende Triebfeder. Sein künstlerisches Interesse an der Oper, am Theater überhaupt, war stets ein sehr geringes gewesen. Man sah Herbeck früher nur selten in der Oper, und nach seiner Demission ging er gar nicht mehr

---

[1]) Es ist wenig bekannt, daß der Hofkapelle die größte Gefahr gerade von demselben Kaiser Joseph gedroht hat, dessen Vorliebe und hohe Begabung für die Musik so rühmlich bekannt ist. Er hielt nämlich das Princip äußerster Sparsamkeit im Staats- und Hofhaushalte immer und überall im Auge, selbst wo es mit seinen persönlichsten Neigungen in Conflict kam. Wie uns die Acten der „Tonkünstler-Societät" ausführlich mittheilen, hatte Georg Reutter die gesammte Hofmusik durch einige Jahre als Pächter mit einem Pachtquantum von 20,000 Gulden innegehabt. Mit seinem Tode (1772) erlosch diese Pachtung, und es sollte auf a. h. Befehl das ganze in Pachtung gewesene Musik-Personale mit dem Bedeuten entlassen werden, „daß der Kaiser in Hinkunft die Musici täglich aufzunehmen und dienstweise zu bezahlen gesinnt wären". Dagegen überreichte Graf Sporck (Protector und Präses der Tonkünstler-Societät), „durch Menschenliebe und aufkäumenden Anfang der Societät angeeyfert", ein Promemoria, worin er den Beweis führt, daß nach der vom Kaiser beliebten Methode die Hofmusik schlechter und nicht billiger sein werde als bisher, daß die neue Maßregel gegen die Würde des Hofes verstoße und nur geeignet sei, viele Menschen unglücklich zu machen. Der Kaiser nahm die Verfügung zurück.

hin, nicht einmal in eine Aufführung der „Walküre". Theatralisch unerfahren kam er an die Hofoper. Aber erstaunlich schnell hatte er sich in den complicirten Theater-Mechanismus einstudirt und handhabte denselben bald mit der Sicherheit eines alten Praktikers. Herbeck war eben, ganz abgesehen von seinem musikalischen Talent, ein ungemein begabter Mensch, von schneller Auffassungs- und Assimilirungskraft. Ein heller Kopf, eine geschickte Hand und ein zäher Wille arbeiteten bei ihm mit außerordentlicher Energie und Gleichmäßigkeit zusammen. Bald hielt und lenkte er mit sicherer Faust die Zügel der Oper, dabei nur den Eifer übertreibend, mit dem er Alles selbst und Alles allein machen wollte. Die Freunde gratulirten Herbeck zu seiner neuen Würde nicht ohne innerliche Besorgniß. Das „Außerordentliche Concert", mit dem sich Herbeck im Mai 1870 als Dirigent beim Publicum verabschiedete, hatte trotz aller lärmenden Ovationen etwas Drückendes, Leichenschmausartiges. „Wird Herbeck als Operndirector für seine künstlerische Befriedigung und für die Hebung unseres Kunstlebens auch nur annäherungsweise leisten können, was er im Concertsaale geleistet hat? Einem sicheren großen Verluste sehen wir hier einen unsicheren und minder wichtigen Gewinn gegenüber." So schrieb ich nach jenem Abschiedsconcerte und hatte richtig prophezeit. Nicht als ob wir das viele Gute unterschätzten, das Herbeck während seiner fünfjährigen Opern-Direction geleistet hat. Wir verdanken ihm die

Aufführung hervorragender Novitäten („Genovefa", „Die bezähmte Widerspenstige", „Aïda", „Die Königin von Saba"); die Wiederbelebung mancher classischen Oper, außerdem die Ausarbeitung des Pensionsstatuts, eines neuen Theatergesetzes (das unter Anderem den wieder eingerissenen Unfug des Hervorrufes bei offener Scene abstellte) und manche andere Reform. Man kann im Großen und Ganzen nicht behaupten, daß unter Herbeck's Nachfolger die Oper besser geworden sei — als Unterhaltungsanstalt vielleicht, als Kunst-Institut gewiß nicht. Wohl die meisten Unterlassungssünden Herbeck's fallen nicht ihm, sondern der General-Intendanz zur Last, die ihn mit kleinlicher Strenge überall bevormundete. Wie viele „unterthänige Berichte" an die General-Intendanz hat mir Herbeck vorgelesen, worin er um die Bewilligung zur Aufführung einer neuen Oper, zum Abschlusse eines Engagements oder eines Gastspiels bittet — ausführliche, wohlbegründete Memoires, welche mit einem einfachen „Nein" erledigt oder auch gar nicht erledigt wurden. So oft ich aber zu seiner eigenen Rechtfertigung dergleichen öffentlich besprechen wollte, bat er mich flehentlich, es zu unterlassen und nur ja nicht seine vorgesetzte Behörde anzugreifen. Herbeck war da von einer rührenden Beamtentreue, aber der Beamte in ihm begann den Künstler zu überwuchern. Oft suchte ich ihm das Unhaltbare, ja Unwürdige seiner Stellung unter solcher Vormundschaft vorzuhalten, er glaubte immer, es würde sich das Verhältniß noch bessern,

und trug still duldend seine Last weiter. Mit Hoftheater-Directoren ist es aber wie mit Ministern: am besten regieren diejenigen, welche jeden Augenblick bereit stehen, ihr Portefeuille niederzulegen. Herbeck klammerte sich zu lange an das seinige. Die öffentliche Meinung feierte zwar den unverhofften Triumph, daß die General-Intendanz aufgehoben, somit Herbeck künstlerisch frei wurde — aber wenige Wochen später empfing er selbst, der Hofopern-Director im „Reiche der Unwahrscheinlichkeit“, seine Demission. Zum Bedauern aller seiner Künstler, der dürftigen insbesondere, für die er wie ein Vater gesorgt hatte, schied Herbeck von der Oper. Er selbst täuschte sich und Andere gern mit der Versicherung, froh zu sein ob dieses Wechsels, der ihm nun wieder Muße zum Componiren und die Rückkehr zu seiner geliebten Concertmusik gestatte. In Wahrheit hat er seine Enthebung von der Hofopern-Direction nie verschmerzt, wenn er auch zu stolz war, es einzugestehen. Mit dieser nagenden Bitterniß im Herzen trat Herbeck 1875 wieder an das Dirigentenpult der Gesellschafts-Concerte. Seine Kunstbegeisterung, seine aufopfernde Pflichttreue, ja seine Energie waren die alten geblieben, nur schien mir diese Energie zuletzt einen Anflug von wunder Heftigkeit anzunehmen, die auf krankhaft gesteigerte Reizbarkeit hindeutete. Er hatte die freudige Genugthuung, jedesmal mit Jubel begrüßt zu werden und zuletzt noch mit den herrlichen Aufführungen von Haydn's „Schöpfung“ und von Mozart's

„Requiem" Triumphe zu feiern. Als Componist sahen wir ihn zuletzt einen neuen, seinem Talent gemäßeren Weg einschlagen: während seine früheren Tondichtungen in großen Dimensionen und leidenschaftlichem Pathos sich bewegten, großentheils an den späteren Beethoven sich anlehnend, nahm sich Herbeck nunmehr die gemüthvolle, einfachere Melodik Schubert's zum Vorbild. So in den Compositionen „Tanzmomente", „Orchester-Variationen", „Künstlerfahrt", „Lied und Reigen". Die feinsten Instrumental-Effecte putzen darin den nicht bedeutenden Gedankengehalt so zierlich auf, daß der Total-Eindruck ein gefälliger und freundlicher bleibt. Seine letzte größere Composition, eine Symphonie mit obligater Orgel, wollte Herbeck im nächsten Philharmonie-Concert selbst dirigiren. Leider sollte er diese Freude nicht mehr erleben.

Jeder Nachfolger, und wäre er der beste Musiker, wird einen ungleichen Kampf mit der Erinnerung an Herbeck zu bestehen haben. Es könnte die Seele Herbeck's in diesen Nachfolger übergewandert sein, man würde doch seine Aufführungen matter und kühler finden. Er müßte auch Herbeck's Körper annehmen können, seinen malerischen Kopf, sein feuriges Auge, seinen kühn ausgreifenden Arm, um dem Publicum zu genügen. Herbeck hat dafür gesorgt, zwanzig Jahre lang dafür gearbeitet, daß er nicht vergessen werde. So lange nicht auf den Bänken des Orchesters wie auf jenen der Zuhörer im Musikvereinssaale eine ganz neue Gene-

ration Platz nimmt, so lange wird man in jedem Concerte mit Schmerz und Liebe Herbeck's gedenken. Er war der lodernde Feuergeist des Wiener Musiklebens, der sich allzu früh in der eigenen Gluth verzehrte.

II.

Heinrich Esser.

(1872.)

Vollkommener Musiker, trefflicher Dirigent wie Herbeck, war doch sein Vorgänger im Amt wie im Tode, Heinrich Esser, in vielen Stücken dessen Gegenbild. Während Herbeck den Typus des enthusiastischen Künstlers repräsentirte mit einem flammenden Anflug zugleich vom Schauspieler und vom Volksredner, erschien mir Esser stets wie ein ernster Rathsherr einer alten deutschen Reichsstadt. Lang und hager von Gestalt, stets ruhig und gemessen in Gang und Sprache, war er, ohne Pedanterie, doch von reservirter fast abwehrender Vornehmheit im Verkehr. In verhältnißmäßig kurzer Zeit hatte er sich hier, etwas abseits von dem lautesten Musikertreiben, eine allseitig respectirte, eigenthümlich vornehme Stellung erobert und sie ununterbrochen behauptet. Ohne Frage übte er auf das Wiener Musikleben einen segensreichen Einfluß, wenn

dieser auch mehr ein still und stetig wirkender, als ein nach Außen blendender war. Esser gehörte nicht zu den impetuosen Naturen, zu den rastlos Bewegten und Beredten in der Kunst; sogar sein Ehrgeiz liebte bescheidene Grenzen. Oft schien es, als thue er eben nur seine Pflicht; aber der Geist, in dem er sie übte, hob ihn und sein Thun auf eine Höhe, zu welcher die Strebenden in neidloser Anerkennung emporblickten. Wenn Esser nach seiner frühzeitigen Pensionirung in Wien geblieben wäre, er hätte, auch ohne den Tactstab oder die Notenfeder zu berühren, in fördernder Weise fortgewirkt durch seine bloße Anwesenheit. Denn es ist nicht gleichgiltig für unaufhörlich bewegte Kreise, einen Mann von künstlerisch und sittlich unangefochtener Autorität wie Esser in ihrer Mitte zu haben.

Als Heinrich Esser Ende der Vierziger Jahre nach Wien kam, um den vielumworbenen Dirigentenstuhl am Hofoperntheater einzunehmen, hatte der Name des jungen Rheinländers bereits einen guten Klang. Schon mit zwanzig Jahren Concertmeister in Mannheim, bald darauf Musikdirector in Mainz, war Esser auch als Componist von Liedern, Chören, Kammermusiken und zwei komischen Opern hervorgetreten. Während seiner zwanzigjährigen Thätigkeit am Hofoperntheater hat Esser nicht den leisesten Versuch gemacht, diese Opern („Riquiqui" und „Die beiden Prinzen") hier zur Aufführung zu bringen. Zu bescheiden, um diese Jugendopern für etwas Bedeutendes zu halten, war er zu-

gleich zu stolz, sich mit einem bloßen Achtungserfolg zu begnügen. Der Ausspruch von Fétis (in der »Biographie universelle«), daß die „Beiden Prinzen" den Ruf Esser's in Deutschland begründet haben, möchte ich nicht unterschreiben. Diese Oper hat zwar an einigen Bühnen beifällige Aufnahme gefunden, jedoch nirgends nachhaltigen Erfolg behauptet. Was Esser's Namen populär machte, war die Composition von Uhland's Ballade: „Des Sängers Fluch." Durch Pischek's meisterhaften Vortrag in Deutschland und England rasch eingebürgert, war diese Ballade um die Mitte der Vierziger-Jahre eine Glanznummer der Concerte, ein Lieblingsstück in allen Dilettantenkreisen geworden. Die Composition verrieth ein intensives musikalisches Talent und geistvolle, poetische Auffassung, zugleich war sie aber noch in bedenklichem Sinne gährender Jugendmost: übertrieben in dramatisirendem Ausdruck, theatralisch und maßlos in der Verwendung des Clavier-Accompagnements. Letzteres hatte fast das Aussehen einer verkappten Orchester-Begleitung und wurde später auch durch eine wirkliche ersetzt. Es folgten zahlreiche Liederhefte, die, allerdings ungleich an Werth, viele zarte, sinnige Stücke enthalten. Sie nähern sich am meisten dem Style Mendelssohn's, mit welchem Esser überhaupt künstlerisch am nächsten verwandt erscheint; die subjective Stärke des Ausdrucks tritt darin meistens zurück hinter eine gewisse klare Allgemeinheit der Anmuth. Auch die Literatur des mehrstimmigen Männer-

gesangs verdankt Esser werthvolle Beiträge; Chöre wie „Der Frühling ist ein starker Held" und andere zieren die Liedertafel-Programme von ganz Deutschland. Seine Thätigkeit auf diesem Felde schloß Esser mit einer bedeutenden Tondichtung für Männerchor und Orchester: „Mahomed's Gesang." Die tiefe symbolische Bedeutung des Goethe'schen Fragmentes entzieht sich allerdings der Musik, welche sich hier nur an das Aeußerliche, sinnlich Wahrnehmbare des Gleichnisses halten kann; diese Schilderung hat aber Esser mit glänzendem Effect und in grandiosem, alles Kleinliche verschmähendem Styl ausgeführt. „Mahomed's Gesang" war für das fünfundzwanzigjährige Jubiläum des Wiener Männergesang-Vereines (1868) componirt und wurde in dem Festconcert von Esser selbst dirigirt. Das Repertoire der großen Orchester-Concerte bereicherte Esser in letzter Zeit mit seiner prachtvollen Instrumentirung der bekannten „Toccata" von Sebastian Bach, dann mit seinen zwei Orchester-Suiten in F-dur und A-moll. Beide Suiten wurden zuerst in Wien (die erste 1864, die zweite 1866) in den Philharmonie-Concerten unter Esser's persönlicher Leitung aufgeführt und vom Publicum wie von der Kritik mit großer Auszeichnung behandelt. In der That bekundet jeder Tact darin die Hand des Meisters, und wenige Componisten dürften heutzutage die Kunst, polyphon zu schreiben, mit solcher Leichtigkeit, Correctheit und Eleganz handhaben, wie Esser in diesen zwei Orchester-Suiten. Es war eine

überraschend neue Seite, welche Esser mit seinen beiden Orchester-Suiten plötzlich hervorgekehrt hat, nachdem er bishin fast nur durch zahlreiche Lieder und Männerchöre bekannt war — ein schöner, anhaltender Nachsommer seines Talentes.

Als Dirigent nahm Esser seine Verpflichtung ernst und gewissenhaft. Er liebte ruhige, mäßige Bewegungen beim Tactiren, das Orchester folgte mit verdoppelter, hingebender Aufmerksamkeit auch seinen halben Winken. Es ist selten, daß ein Capellmeister in vieljährigem Theaterdienst nicht die Lust an jeder Opernmusik einbüßt und blasirt wird. Esser hat sich bis ans Ende die frische Empfänglichkeit für alles Große und Schöne in der Musik erhalten. Mit welchem Interesse und Herzensantheil studirte und dirigirte er zum Beispiel Gluck's „Iphigenia in Aulis"!

Mit Esser's Leistungen als Componist und Dirigent ist sein Verdienst nicht erschöpft. Er wirkte mit That und Rath. Das hob ihn so bedeutend über die Mehrzahl seiner Berufsgenossen, daß er über eine allgemeine wissenschaftliche Bildung verfügte und Fragen seiner Kunst aus einem höheren Gesichtspunkt zu fassen und aus einem reicheren Schatz durchdachter Grundsätze zu beantworten wußte. In allen musikalisch kritischen und administrativen Aufgaben war Esser's Rath gesucht, seine Autorität anerkannt. Insbesondere zwei Angelegenheiten dieser Art haben mich häufig und anhaltend mit Esser zu musikalischer Berathung zusammengeführt.

Esser fungirte mit Dessoff und mir als Mitglied der jährlich zusammentretenden Ministerial-Commission für Bewilligung von Künstler-Stipendien. Geduldig und gewissenhaft unterzog er sich der mühevollen und selten erfreulichen Aufgabe, die vielen einlaufenden Gesuche und Musikbeilagen zu prüfen. Er liebte es, zu dem ausführlichen Referat, das ich ihm jedesmal über einen solchen „Stoß angeblicher Musik" (wie er sich ausdrückte) vorgelegt, kleine humoristische Randglossen zu schreiben, welche den Nagel mit leichtem Schlag auf den Kopf trafen. So rasch und scharf er auch den Grad der Begabung jedes Bittstellers erkannte, er blieb rein menschlichen Erwägungen gerne zugänglich und zeigte sich jederzeit hilfbereit, wo ein kleines Talent in der günstigeren Beleuchtung großer Noth erschien. Die zweite, ungleich dornigere Aufgabe, die ich eine Zeitlang mit Esser theilte, war der sogenannte „Artistische Beirath", welchen das k. k. Oberstkämmerer-Amt dem ehemaligen Director des Hofopernthеaters, Salvi, an die Seite setzte. Es war für Esser immerhin ein häkelig Ding, in diesen Sitzungen gegen seine Vorgesetzten abweichende Ansichten oder tadelnde Bemerkungen auszusprechen; er ist dieser Pflicht nie aus dem Wege gegangen, sondern hat sie stets freimüthig, mit jener leidenschaftslosen Ueberlegenheit und Urbanität geübt, welche ihn zu einem wahren Schatz für jedes berathende Comité machten. An den umfangreichen, detaillirten Organisations-Arbeiten für den musikalischen Status des neuen Opernhauses nahm

Esser einen hervorragenden Antheil. Dingelstedt nannte ihn gern: „mein musikalisches Gewissen.“

Esser ging nicht unter in dem Wirbel praktischer Thätigkeit, er bewahrte sich immer ein unnahbares Fleckchen idealen Strebens, stand nie stille. Theilnahmsvoll erhielt er sich in Kenntniß der neuesten musikalischen Erscheinungen und wurde nicht müde, aus allen Quellen der Kunst und Wissenschaft sich befruchtende Bildungs-Elemente zuzuführen. So hat denn keiner von Esser's Freunden jemals die vier hohen Treppen seiner Wohnung in der Kärtnerstraße erklettert, ohne durch ein anregendes Wort, eine belehrende Mittheilung, eine ironisch gewürzte Kritik musikalischer Tagesbegebenheiten entschädigt zu werden. Dort oben, im Kreise der Seinen, war Esser am gesprächigsten und heitersten. Esser war ein treuer, besorgter Familienvater und erzog seine beiden Kinder — ein reizendes Geschwisterpaar — fast ohne jede fremde Hilfe. In seinem kleinen Kreise war er stets bemüht, Interesse anzuregen für alles Große, Gute und Schöne; hatte er durch sein reiches Wissen in ernster Unterhaltung fördernd und geistig belebend gewirkt, so liebte er dann auch in satyrisch scherzender Laune Manches aus seinen Lebenserfahrungen zu behandeln. Esser zeigte sich oft unzugänglich und schroff gegen Menschen, die ihm unsympathisch oder mißfällig waren; auch konnte er in seinem Urtheil streng bis zur Härte sein. Ungerecht oder von niedrigen, kleinlichen Motiven befangen war

er niemals. Esser's Gespräch und Haltung verrieth jederzeit den hochgebildeten Geist in der schwachen, kranken Hülle. Diesen armen, kranken Körper zu pflegen, zog er denn jedes Jahr im Sommer nach seinen geliebten Bergen, zumeist nach Berchtesgaden.

In den letzten Jahren war ihm die Existenz in staubiger Stadtluft so sehr zur Pein geworden, daß er nach seiner Pensionirung Salzburg zum bleibenden Aufenthalte wählte. Leider erwies sich die sonst so kräftigende Luft zu rauh für ihn. Schon im Winter 1870 auf 1871 lebte er in Salzburg ganz zurückgezogen. Die Wiener Musikzustände, insbesondere die des Hofoperntheaters, verfolgte er trotzdem aus der Ferne mit ungeschwächtem Interesse. Nicht ohne freudige Erregung vernimmt Esser im Januar dieses Jahres die Nachricht von der bevorstehenden Wiederholung seiner zweiten Orchester-Suite in A-moll im Philharmonischen Concert. „Eine z w e i t e Aufführung," schreibt er an D e s s o f f, „ist beinahe von noch entscheidenderem Gewichte für die Zukunft einer Composition, als eine erste." Es liegt ihm daher viel an einem günstigen Platz im Programme für sein Werk, das er zu Anfang oder bald nach dem Anfange gegeben wünscht, nur möge man „die Suite nicht ans Ende des Programms setzen und ihr dadurch eine Concurrenz aufbürden, welcher sie nicht gewachsen ist". Er bittet ferner Dessoff, „in dem ersten Satze von den Posaunen etwas wegzustreichen", da L a c h n e r geäußert habe, die allzu freigebige Verwen-

dung der Posaunen habe in München die Wirkung des ersten Satzes beeinträchtigt. „Ich zweifle nicht," schließt Esser in seiner bescheidenen Weise, „daß er Recht hat und ich gefehlt habe, wie ich denn immer eher an meine Fehler glaube, als daran, daß mir ein Anderer Unrecht thue." Leider hat Esser dieser trefflichen und vom Publicum so warm aufgenommenen Aufführung seines Werkes nicht beigewohnt. „Ich wäre (schreibt er von Salzburg) unter meinen jetzigen nervösen Verhältnissen durchaus nicht im Stande, eine solche Aufführung ruhig vom Zuschauerraume aus anzuhören und zu ertragen, weil mich jede Berührung mit dem Publicum förmlich krank macht. Es ist dies eigentlich kein Gefühl der Angst vor einem Durchfalle, als ein mir ganz unerklärliches nervöses Aufgeregtsein, welches mächtiger ist, als mein Verstand, der es vergeblich zu unterdrücken sucht. Aus diesem Grunde habe ich höchst selten Aufführungen meiner Compositionen, selbst kleinerer, wie Lieder u. dgl., beigewohnt und könnte es umsoweniger bei größeren. Das einzige Mittel, diese Nervösität zu bannen, ist, wenn ich selbst dirigire und also genöthigt bin, während der Aufführung meine Aufmerksamkeit auf die Technik der Ausführung zu concentriren. Aus diesem Grunde nahm ich die Einladung, die ersten Aufführungen meiner Arbeiten zu dirigiren, an, nicht weil ich geglaubt hätte, daß sie unter der Direction eines Anderen nicht ebenso gut zur Production gelangt wären, sondern um mir selbst

die Möglichkeit zu verschaffen, der ersten Aufführung derselben beiwohnen zu können." Inzwischen wird der Zustand von Esser's Gesundheit immer bedenklicher, seine Schwäche immer anhaltender. Die letzte Arbeit, die ihn beschäftigt, ist ein (von Schott in Mainz bei ihm bestellter) Clavier-Auszug aus Weber's „Oberon". Im März 1872 schreibt er an Freund Dessoff: „Wenn Sie Professor Dittel sehen, so bitte ich Sie, ihn freundlichst zu grüßen und ihm mitzutheilen, daß ich mich merkwürdigerweise noch immer am Leben befinde — ein Umstand, der sich freilich jeden Tag ändern kann." Diese Aenderung bereitete sich schon mit grausamer Stetigkeit vor, als Esser obige Zeilen schrieb. In den Armen seiner mit aufopfernder Liebe ihn pflegenden Gattin verschied Esser am 3. Juni 1872.

Den seltenen Mann wird Niemand vergessen, der je in künstlerischem oder freundschaftlichem Verkehr mit ihm gestanden.

Hector Berlioz

in seinen Briefen und Memoiren.

(1882.)

Eine dankenswerthe Frucht der jetzt so üppig blühenden Berlioz-Verehrung in Frankreich ist die Veröffentlichung seiner Correspondenz. Die erste (von Daniel Bernard) herausgegebene Briefsammlung erschien 1879 bei Calman Lévy in Paris unter dem Titel »Correspondance inédite« und enthielt 150 Briefe von Berlioz an verschiedene Freunde und Kunstgenossen. Es folgte (1882) im gleichen Verlag ein Band »Lettres intimes de Berlioz«. Die intimen Briefe, 141 an der Zahl, sind sämmtlich an Herrn Humbert Ferrand in Paris gerichtet, den Charles Gounod in seiner Vorrede als Berlioz' vertrautesten Freund bezeichnet.

Gounod's Vorrede zu den „Intimen Briefen" ist mehr rhetorisch effectvoll, als sachlich bedeutend. Man kennt den Componisten der Oper „Faust" als einen geist-

reichen Mann, der das Wort wie die Feder virtuos handhabt. Als lebhafter Causeur kann er höchst anregend, ja bezaubernd sein, doch neigt er zur Phrase und diese nimmt sich gesprochen doch weit besser aus, als gedruckt. Gounod beginnt seine Vorrede mit einem Hymnus auf Berlioz und einem Bannfluch gegen „Die Majoritäten", die sogenannte Volksstimme, welche sich anmaßt Gottes Stimme zu sein. „Die Geschichte lehrt uns, daß überall das Licht von Individuen auf die Menge ausstrahlt, nicht von der Menge auf die Individuen, vom Weisen auf die Unwissenden, nicht von den Unwissenden auf den Weisen, von der Sonne auf die Planeten und nicht von den Planeten auf die Sonne. Hé quoi! Glaubt ihr, daß 36 Millionen Blinde ein Teleskop ausmachen und 36 Millionen Schafe einen Hirten? Wie! War es die Menge, welche die Raphaels und Michelangelos gebildet hat, die Mozarts und Beethoven, die Galilei und Newton? Der Erfolg bei Lebzeiten ist sehr häufig nur eine Frage der Mode; er beweist, daß das Werk auf dem Niveau seiner Zeit steht, aber keineswegs, daß es seine Zeit überdauern werde. Berlioz war, gleich Beethoven, eines der erhabenen Opfer des schmerzlichen Privilegiums: eine Ausnahme zu sein. Er hat diese schwere Verantwortlichkeit theuer bezahlt." Was Gounod nach diesem oratorischen Feuerwerk an persönlichen Erinnerungen vorbringt, ist sehr dürftig und beschränkt sich eigentlich auf die Mittheilung, daß Gounod als neunzehnjähriger Schüler des Pariser Conserva-

toriums für Berlioz schwärmte und jede Gelegenheit benützte, sich in Berlioz' Orchesterproben zu schleichen. Hier fühlte sich Gounod besonders von einer Stelle aus Berlioz' Romeo-Symphonie so bezaubert, daß er sie ganz im Gedächtniß behielt und andern Tags dem erstaunten Componisten auswendig vorspielen konnte. Eine sehr richtige Bemerkung Gounod's ist, daß Berlioz' so hart angefochtene Compositionen doch eine Fülle früher unbekannter Effecte und Orchestercombinationen in die Welt geworfen haben, deren selbst hochberühmte Meister sich später bemächtigten. Auf dem Gebiet der Instrumentation hat Berlioz thatsächlich Schule gemacht. Berlioz ist, nach Gounod's Ausspruch „an der Verspätung seiner Popularität" gestorben. Auf Berlioz' letzte Oper „Die Trojaner" anspielend, die für den Autor eine Quelle unsäglicher Enttäuschungen wurde, schließt Gounod mit dem geistreichen »mot«: Berlioz sei, wie sein heldenmüthiger Namensbruder Hector unter den Mauern von Troja gefallen.

Die Publication der erwähnten Correspondenzen konnte zu keinem günstigeren Zeitpunkt erfolgen, als eben jetzt, da Berlioz plötzlich eine populäre Größe geworden ist in seinem Vaterlande. Um den so heiß und vergeblich ersehnten Ruhm endlich doch zu erlangen — sagt der Herausgeber der „Correspondenz," Daniel Bernard — hatte Berlioz bloß etwas sehr Einfaches zu thun: zu sterben. Das mag für Frankreich richtig sein.

In Deutschland war Berlioz als genialer Componist gefeiert worden zu einer Zeit, da man ihn in Frankreich noch ignorirte oder verspottete. Vielleicht findet man heute in Deutschland wiederum die plötzlich für Berlioz auflodernde Begeisterung der Franzosen etwas übertrieben und gewaltsam. Gleichviel, die eigenartige, mächtige Persönlichkeit dieses Mannes übt auf Deutsche und Franzosen die gleiche Anziehungskraft, und überall, wo man sich für Musik interessirt, werden Berlioz' jetzt zum ersten Mal an's Licht gelangende Briefe mit Interesse gelesen werden. Jedenfalls sind sie eine wesentliche Ergänzung der »Mémoires« von Berlioz, die 1870, also bald nach seinem Tode, erschienen waren. Ich konnte mir nicht versagen, dieses Buch, eine der merkwürdigsten Autobiographien, die wir besitzen, jetzt neuerdings im Zusammenhang mit der »Correspondance inédite« und den »Lettres intimes« vorzunehmen. Aus diesen drei einander ergänzenden Büchern, also durchaus eigenen Mittheilungen des berühmten Tondichters, gewinnen wir ein vollständiges Bild seines Lebens. Berlioz begann die Abfassung seiner Memoiren im Jahre 1848 in London und schloß sie am Neujahrstag 1865, also vier Jahre vor seinem Tode. Wenn man an dieser reichhaltigen Selbstbiographie etwas beklagen darf, so ist es deren übergroße, gar viele Leser abschreckende Ausdehnung. Es gehört schon ein sehr lebhaftes Interesse für den Autor dazu, um sich durch mehr als 500 Seiten größten Octavformates

mit seiner Person zu beschäftigen. Dazu die bequeme Breite, mit welcher Berlioz, gewohnt an den Ton der feuilletonistischen „Causerie", manchmal recht unerhebliche Scenen oder Gespräche wiedergibt. Die Lebhaftigkeit seines Temperaments verleitet ihn, überall zu dramatisiren, wodurch seine Erzählung allerdings den Reiz der Frische gewinnt, aber an Haltung und Stetigkeit verliert. So ist Berlioz z. B. nicht im Stande, kurz zu erzählen: „Ich ging trotz wiederholter Abmahnungen meines Freundes nach Meylan", sondern er führt dies (Seite 440) ganz als wenn er ein Bühnenstück schriebe, in einem sehr lebhaften Dialog aus, welcher doch nichts Anderes enthält, als das fortwährend wiederholte: „Geh' nicht!" des Freundes und Berlioz' stereotyp darauf einschlagendes: „Ich gehe doch!" Eine launige Conversation Berlioz' mit dem alten Thürsteher des Conservatoriums füllt das ganze 23. Capitel! Es dürfte vielen Musikfreunden willkommen sein, wenn ich ihnen hier das Wesentlichste dieser Selbstbiographie zusammenhängend und unter Controle der eben bekannt gewordenen Correspondenzen mittheile.

Das Merkwürdigste in Berlioz' Biographie ist ohne Zweifel seine Jugendzeit. Hector Berlioz, geboren am 11. December 1803 in Côte-Saint-André, einem Städtchen zwischen Lyon und Grenoble, ist der Sohn eines verdienstvollen, geachteten Arztes daselbst. Man erzieht ihn natürlich im katholischen Glauben, „einer reizenden Religion, seitdem sie Niemanden mehr verbrennt". Sie

machte ganze sieben Jahre lang seine größte Seligkeit aus; später hat er sich mit ihr überworfen. Hector's Vater war ein sehr aufgeklärter Mann, der nichtsdestoweniger seiner bigotten Frau förmlich versprochen hatte, den Sohn niemals vom strengen Glauben abwendig zu machen. Er ließ ihn sogar manchmal den Katechismus aufsagen — „eine Gewissenhaftigkeit oder philosophische Gleichgültigkeit", zu welcher sich Hector seinem eigenen Sohne gegenüber für unfähig erklärt. Hector's Vater unterrichtete ihn mit größter Sorgfalt selbst und ausschließlich, konnte ihm aber niemals Geschmack an den classischen Studien beibringen. Hingegen schwärmte der Junge für Landkarten und Reisebeschreibungen, welche seiner Phantasie ein unermeßliches Feld eröffneten. Er war zwölf Jahre alt, als er gleichzeitig die zwei großen Passionen seines Lebens kennen lernte: die Musik und die Liebe. Gegenstand der letzteren war ein schönes achtzehnjähriges Mädchen, das Hector auf dem Landsitze seines Onkels, Meylan an der savoyischen Grenze, kennen lernte. Estella (schon der Name entzückte ihn) hatte natürlich nur ein mitleidiges Lächeln für die heftige Leidenschaft des Knaben, der seinerseits dieses Jugendideal niemals vergessen hat. Mit ergreifender Wahrheit schildert er die Qualen dieser leidenschaftlichen ersten Liebe. In dieselbe Zeit fielen seine ersten, unbeholfenen Versuche in der Composition. Etwas früher hatte er unter Anleitung seines Vaters das Flageolet und die Flöte spielen gelernt, hierauf

auch die Guitarre. Dies waren die drei ersten Instrumente, durch welche Berlioz in die Musik eingeführt wurde, und die drei einzigen, die er in seinem Leben spielen gelernt! Gewiß der seltsamste Anfang und das dürftigste Material gerade für den Meister der großen Instrumentaleffecte und Orchestercombinationen! Berlioz freut sich übrigens, daß sein Vater ihn nicht im Clavierspielen unterrichten ließ: „Ich wäre sonst wahrscheinlich ein gefürchteter Pianist geworden, wie vierzigtausend Andere." Seine ersten Compositionsversuche trugen, unter dem Einflusse der unglücklichen Liebe von Meylan, den Stempel tiefster Melancholie; Berlioz hat sie sämmtlich vernichtet, nur die schwermüthige Melodie zu einer Romanze aus „Estella" (!) von Florian, rettete er später in den ersten Satz seiner „Phantastischen Symphonie" (1829) unverändert hinüber. Die Biographien großer Componisten, insbesondere Gluck's und Haydn's, bildeten nun die Lieblingslectüre des jungen Berlioz, der den Beruf des Tondichters als das höchste denkbare Glück träumte. Sein Vater war anderer Ansicht und entschlossen, aus Hector einen Mediciner zu machen.

Um ihn für die medicinischen Studien vorzubereiten, begann der Vater das riesige Handbuch der Osteologie von Munzo mit ihm durchzunehmen. Hector empfand den größten Widerwillen dagegen, und nur das Versprechen, man werde ihm eine werthvolle Flöte mit allen neuartigen Klappen aus Lyon kommen lassen, ermuthigte ihn, diesen Widerwillen vorläufig noch zu

bekämpfen. Mit neunzehn Jahren verließ er schweren Herzens das Vaterhaus, um in Paris die medicinische Schule zu besuchen. Der erste Anblick der zerstückelten Leichen im Secirsaale erfüllte ihn mit solchem Grausen, daß er zum offenen Fenster hinaussprang und lief, so weit ihn seine Füße trugen. Sein College und Stubengenosse Robert erschöpfte seine Beredtsamkeit, um Berlioz bald nachher zu einem zweiten Besuche des anatomischen Saales zu bewegen. Und seltsamerweise ließ ihn der gefürchtete Anblick diesmal unerschüttert, er empfand nichts weiter als kalten Ekel. Die medicinischen Studien wurden fortgesetzt, und Berlioz gewöhnte sich bereits an den Gedanken, die große Zahl gemeinschädlicher Aerzte noch um einen Unglücklichen zu vermehren, — als ein Abend in der Großen Oper seinen Gedanken eine neue Wendung gab. Man spielte „Die Danaïden" von Salieri; es war die erste Oper, welche Berlioz hörte. Die entzückende, berauschende Wirkung, welche auf den jungen Mann eindrang, steigerte sich mit jedem Besuche des Opernhauses und erreichte ihren Gipfel bei der Aufführung von Gluck's „Iphigenie in Tauris". Unter dem Eindruck dieser Vorstellung that Berlioz noch auf der Schwelle des Opernhauses den Schwur, trotz Vater und Mutter, Onkel und Tanten, nichts Anderes zu werden, als Musiker. Er verschaffte sich Zutritt zu dem greisen Lesueur, dem berühmten Componisten der „Barden", welcher ihn unter seine Schüler aufnahm und stets mit aufrichtigem Wohlwollen behan-

delte. Die Aufführung einer Messe, auf welche Berlioz große Hoffnungen gesetzt, scheiterte an einer Probe, welche in Folge fehlerhaft ausgeschriebener Stimmen einem Charivari glich. Berlioz machte sich sofort an eine Umarbeitung der Messe und verwendete drei Monate angestrengter Arbeit auf die eigenhändige Copiatur aller Auflagstimmen. Doch fehlten ihm vollständig die Mittel, eine neue Aufführung zu bezahlen. Seine Bitte an Chateaubriand um ein Darlehn von zwölfhundert Francs wurde mit einigen höflichen Zeilen abgelehnt. Der Verzweiflung nahe, erhielt Berlioz unerwartet Hilfe von einem enthusiastischen (später im äußersten Elende verstorbenen) Kunstfreunde, Namens de Pons. Dieser lieh die nöthigen zwölfhundert Francs, und die Messe wurde mit vorzüglichen Kräften in der Kirche St. Roch aufgeführt. Inzwischen war die Spannung zwischen Berlioz und seinen Eltern auf's Aeußerste gediehen; der Vater erklärte, den abtrünnigen Sohn nicht mehr unterstützen zu wollen. Um den letzten Versuch zu wagen, eilte Berlioz in's väterliche Haus zurück. Er fand eine eisige Aufnahme. Der Vater erklärte, Hector müsse der Musik entsagen und dürfe nicht mehr nach Paris zurück. Berlioz verfiel darüber in eine an Stumpfsinn grenzende dumpfe Verzweiflung; er berührte keine Speise, sprach mit Niemandem und brachte die Tage entweder eingeschlossen auf seinem Zimmer oder in Wäldern umherirrend zu. Dieser Anblick ängstigte denn doch endlich den Vater und milderte seinen Starr-

sinn. Hector dürfe wieder nach Paris und zu seinen Musikstudien zurück, aber nur probeweise, für einige Zeit; falls er da keine künstlerischen Erfolge, keine Anerkennung seines Talentes zu erringen vermöchte, müsse er unweigerlich eine andere Laufbahn einschlagen. Diese Entscheidung sollte, der strengen Mutter wegen, Geheimniß bleiben. In seinem Herzensjubel vermochte aber Hector nicht zu schweigen; er vertraute das Geheimniß der Schwester an, und diese verrieth es an die Mutter. Letztere, von religiösen Vorurtheilen vollständig befangen, hielt ihren Sohn auf Erden entehrt und jenseits verdammt, wenn er sich einer mit dem Theater so eng verbundenen Kunst widme. Nachdem sie ihre Drohungen machtlos abprallen sieht, wirft sie sich vor ihrem Sohne auf die Knie und beschwört ihn, der Musik zu entsagen. Er sucht sie zu beschwichtigen. Da springt die alte Frau auf, ihm zurufend: „So ziehe hin! Entehre Deinen Namen, tödte mich und Deinen Vater durch Kummer und Schande! Ich verlasse das Haus. Du bist mein Sohn nicht mehr; ich fluche Dir!" Damit verschwand sie und flüchtete sich in ein entferntes Landhaus. Als unmittelbar vor der Trennung Hector mit seinem Vater sich dahin begab, um ein Lebewohl von ihr zu erbitten, lief sie davon, sobald sie die Beiden erblickte.

Berlioz hat diese entsetzliche, unglaubliche Scene niemals vergessen; ihr schreibt er zumeist den Haß zu, der ihn seither gegen allen religiösen Fanatismus und frommen Unverstand erfüllte.

Nach Paris zurückgekehrt, nahm Berlioz sofort seine Studien bei Lesueur wieder auf und war vor Allem bemüht, seine Schuld an de Pons so schnell als möglich zu tilgen. Er erhielt vom Hause nur ein Monatsgeld von hundertundzwanzig Francs; dazu kam der bescheidene Ertrag einiger Flöten- und Guitarrelectionen. Trotzdem gelang es Berlioz, indem er sich die größten persönlichen Entbehrungen auflegte, nach einigen Monaten sechshundert Francs zu ersparen und damit die Hälfte seiner Schuld abzuzahlen. Es ist eines der rührendsten und für Berlioz' Charakter ehrenvollsten Bekenntnisse, daß er, um jene Schuld bezahlen zu können, eine winzige Kammer im fünften Stockwerke miethete und, anstatt wie früher beim Restaurant zu diniren, sich monatelang von Brot, Weintrauben und Pflaumen nährte. Diese Mahlzeiten, zu dem Preise von höchstens sechs bis acht Sous, verzehrte er auf dem Pontneuf, zu Füßen der Statue Heinrichs des Vierten. De Pons, von diesen Entbehrungen seines Freundes unterrichtet und selbst in Geldverlegenheit, hatte den unglücklichen Einfall, sich um die Bezahlung der zweiten Hälfte seines Darlehns direct an Hectors Vater zu wenden. Dieser Schritt wurde verhängnißvoll. Vater Berlioz sendete zwar sofort die gewünschten sechshundert Francs an de Pons, erklärte aber, seinen Sohn nicht weiter zu unterstützen, falls dieser nicht unverzüglich die Künstlerlaufbahn verlasse. Der alte Herr fühlte längst Reue über seine Nachgiebigkeit; sein Sohn hatte nun fünf Monate

in Paris zugebracht, ohne eine Stellung zu erlangen, einen Erfolg zu erringen; anstatt ein berühmter Componist, war er in den Augen des Vaters nichts geworden, als ein leichtsinniger Schuldenmacher und unpraktischer Phantast. Hector ließ aber nicht mehr ab von seinem Lebensideal; er blieb in Paris, entschlossen, sich mit Hilfe einiger Lectionen und großer Sparsamkeit allein fortzuhelfen. Mit Feuereifer componirte er eine große Oper: »Les Francs-juges« (die Vehmrichter), und eine heroische Cantate auf ein Sujet des griechischen Freiheitskampfes, welcher damals alle Gemüther erregte. Alle Bemühungen des jungen Componisten um eine Aufführung seiner Werke scheiterten vollständig. Der Winter kam. Berlioz konnte sein lucullisches Mahl nicht mehr im Freien einnehmen, er brauchte Holz, Licht, wärmere Kleider. Seine Lectionen, zu einem Franc die Stunde, hatten beinahe sämmtlich aufgehört. Er hat nur die Wahl, demüthig zum Vater zurückzukehren oder Hungers zu sterben. Da gibt die unbezähmbare Leidenschaft für die Musik ihm neue Kraft. Berlioz läßt sich als Chorist im Théâtre des Nouveautés engagiren, einer kleinen Bühne, welche Vaudevilles und leichte komische Opern gab. Trotz seiner nur mittelmäßigen Baritonstimme siegt Berlioz durch seine musikalische Sicherheit bei der Aufnahmsprobe über seine fünf Mitbewerber: einen Leinweber, einen Hufschmied, einen invaliden Schauspieler und einen Kirchensänger von Saint Eustache. Sein Dienst begann unverzüglich

und wurde mit einer Monatsgage von fünfzig Francs entlohnt. Es gelang Berlioz, der seinen Eltern diesen größten Schmerz ersparen wollte, seinen neuen Theaterdienst vollständig geheim zu halten. Sie erfuhren von dieser Choristen-Carrière ihres Sohnes erst sieben bis acht Jahre nach deren Abschluß, und zwar durch Journale, welche zuerst biographische Notizen über ihn veröffentlichten.

Berlioz, der inzwischen bei Reicha Contrapunkt studirt hatte, meldete sich zu dem Compositions-Concurs am Conservatorium; seine Cantate „Orpheus" wurde nach sehr oberflächlicher Prüfung für „unausführbar" erklärt. Nach so vielen Schicksalsschlägen fiel Berlioz in eine gefährliche Krankheit. Da erscheint glücklicherweise sein Vater, den so viel Festigkeit und Ernst doch endlich besiegen mochten, und gewährte Hector die frühere Unterstützung wieder. Nun konnte er seinen Choristendienst aufgeben, welcher, abgesehen von der physischen Anstrengung, den jungen Componisten verrückt zu machen drohte. „Nur ein wahrhafter Musiker," ruft er aus, „der zugleich unsere französischen kleinen Bühnen kennt, vermag zu begreifen, was ich bei dem Lernen und Ausführen dieser dummen Musiken gelitten habe!"

In dem ersten kurzen Briefe der »Correspondance inédite« trägt der junge Berlioz dem Musikverleger Ignaz Pleyel in Paris einige concertane Potpourris über italienische Opernmelodien an. Bekanntlich hat

auch Richard Wagner, gleich Berlioz ein eingefleischter Gegner aller Unterhaltungsmusik und Feind der Italiener, ähnliche Arrangements für Pariser Verleger geliefert, um das Leben zu fristen. Warum wundert es uns viel weniger, wenn wir Haydn und Mozart kleinliche Lohnarbeit verrichten sehen, als wenn Berlioz und Wagner dies thun? Weil wir Jene als die universellsten und zugleich anspruchslosesten aller Künstler kennen, denen nichts Menschliches und nichts Musikalisches fremd gewesen. Mit ihnen verglichen, erscheinen Wagner und Berlioz einseitig in ihrem Idealismus, unduldsam, stolz.

Berlioz hatte sein Choristenjoch glücklich abgeschüttelt und widmete sich nun mit ganzer Kraft dem Studium zunächst der dramatischen Musik. Der Mann seiner größten, ja schrankenlosen Bewunderung ist Gluck; sein leidenschaftlichster Haß gehört Rossini und den Rossinisten. Bei Vorstellungen Gluck'scher Opern fungirte Berlioz im Parterre geradezu als Chef einer Handvoll Gluck-Enthusiasten und solcher, die er dazu machen wollte. In den Zwischenacten erklärte er ihnen die Schönheiten des Textbuches und der Partitur, und wehe dem Sänger oder Orchester-Dirigenten, der sich die geringste Aenderung erlaubte. „Wo bleiben die Posaunen? Hier stehen keine Becken! Wer untersteht sich, Gluck zu corrigiren?" so schrie der junge Enthusiast ganz laut während dieser Vorstellung und erlebte meistens die Satisfaction, daß der Dirigent, aus Furcht

vor der Wiederholung solcher Scandale, die gerügten Unrichtigkeiten verbesserte. Neue, ungeahnte Ideale erschlossen sich nun in rascher Aufeinanderfolge dem jungen Berlioz: er stieß zum ersten Male auf C. M. Weber, Beethoven und Shakespeare. Der „Freischütz“ entzückte ihn trotz der bekannten Verstümmelung, welche Castil-Blaze, „dieser musikalische Thierarzt“, sich damit erlaubt hatte. „Sei verflucht! Verzweifle und stirb!“ ruft Berlioz jedem „Verbesserer“ eines Meisterwerkes zu. Gegen Mozart fühlt Berlioz Zeitlebens eine gewisse Voreingenommenheit, welche er hauptsächlich darauf zurückführt, daß er „Don Juan“ und „Figaro“ in Paris nur in der ihm verhaßten italienischen Oper von Italienern aufführen gehört. Außerdem kann er seinen Abscheu vor der Coloraturstelle im Allegro der „Brief-Arie“ Donna Anna's niemals verwinden; für diesen allerdings nicht erfreulichen Sonnenfleck in der „Don Juan“-Partitur findet Berlioz das Epitheton „schändlich“ noch zu milde.

Eine englische Schauspielertruppe, welche im Odéon-Theater gastirt, führt nun eine der bewegtesten und folgenreichsten Perioden in Berlioz' Leben herbei. Er sieht zum ersten Male ein Shakespeare'sches Trauerspiel („Hamlet“) mit Miß Smithson als Ophelia. Gleichzeitig mit dem überwältigenden Eindrucke des Shakespeare'schen Dramas trifft ihn blitzartig eine rasende Leidenschaft für die schöne Schauspielerin. Wer diese Capitel nicht bei Berlioz selbst in den Memoiren oder

in den Briefen an Ferdinand Hiller nachliest, kann sich kaum eine Vorstellung machen von der unbändigen vulkanischen Natur seines Gemüthes. Ruhige Leser dürften wohl darin übereinstimmen, daß sich Berlioz wie ein Narr benommen hat. Er verliert vollständig „den Schlaf, die Lebhaftigkeit des Geistes, jedes Interesse für seine Lieblingsstudien, jede Möglichkeit zu arbeiten". Erschöpft von tagelangem ziellosem Umherirren in den Straßen und Umgebungen von Paris, schläft er ein Mal im Schnee am Ufer der gefrorenen Seine, ein zweites Mal auf freiem Felde, ein drittes Mal auf einem Tische in einem Boulevard-Kaffeehause. Nach jener Hamlet-Vorstellung hatte sich Berlioz fest vorgenommen, sich niemals wieder einer ähnlichen Erschütterung auszusetzen. Doch kann er der Anzeige von „Romeo und Julia" nicht widerstehen. Die Wirkung ist furchtbar. Vom dritten Acte an vermag er — der übrigens kein Wort Englisch versteht — kaum mehr zu athmen, eine eiserne Faust preßt sein Herz zusammen, er sagt sich aus innerster Ueberzeugung: „Jetzt bin ich verloren." Von den Shakespeare-Vorstellungen hält er sich mit einer Art Todesangst fern, doch grübelt er unablässig, wie er die Aufmerksamkeit Miß Smithson's erregen könnte, welcher er doch niemals in die Nähe zu kommen wagt. Es gelingt ihm, mit einer Concert-Aufführung mehrerer seiner Compositionen Aufsehen zu erregen — nur sie allein hat nie davon reden gehört. Er schreibt wiederholt an sie, ohne jemals eine Zeile von ihr zu erhalten;

endlich verbietet sie ihrer Kammerfrau, Briefe von diesem schrecklichen Menschen anzunehmen. Unter dem Eindrucke dieser verzehrenden Leidenschaft componirte Berlioz seine »Symphonie fantastique«, die (in späterer radicaler Umarbeitung) zuerst den Ruhm des originellen Tondichters begründete und über die Grenzen seines Vaterlandes trug.

Endlich gelingt es ihm, den zweiten und bald darauf den ersten Preis in dem musikalischen Concurse des „Instituts" zu erringen. Viermal hatte Berlioz um diesen Preis concurrirt und erlangte ihn erst in seinem 27. Jahr, 1830, durch die außerordentlichste Ausdauer. Mit diesem ersten Preise ist ein fünfjähriges Staatsstipendium von jährlich dreitausend Francs verbunden und die Verpflichtung, zwei Jahre in Rom zuzubringen. Berlioz begibt sich nach Rom, wo er in Horace Vernet, dem damaligen Director der französischen Akademie (in der Villa Medici) einen wohlwollenden Vorgesetzten und väterlichen Freund findet. Der Aufenthalt in Rom, dieser höchste Lebenswunsch fast aller Künstler, ist für Berlioz eine Pein. Er fühlt sich in unerträglicher Gefangenschaft, obgleich die französischen Laureaten dort eine fast unbegrenzte Freiheit genießen, nach Belieben größere Reisen in ganz Italien machen dürfen, in der Akademie mit allem Nöthigen versorgt und mit jeder Controle ihrer Studien verschont sind. Aber Berlioz hat wenig Sympathie für das Land und dessen Bewohner, die italienische Musik ist ihm ein

Greuel, für Gemälde und Statuen interessirt er sich nicht. Den Ruhm der päpstlichen Capelle nennt er einen ganz unverdienten, den Kirchen-Compositionen Palestrina's gesteht er zwar „Geschmack und Gelehrsamkeit" zu, findet es aber komisch (une plaisanterie), von dem „Genie" dieses Meisters zu sprechen. In Rom verkehrt Berlioz häufig mit Mendelssohn-Bartholdy, von dem er jedoch in seinen Memoiren in auffallend kühlem, fast gereiztem Tone spricht. An dieser Stelle wird uns die »Correspondance inédite« sehr wichtig und erfreulich. Denn der ungemein herzliche, fast schwärmerische Ton, mit dem Berlioz hier über Mendelssohn schreibt, unter dem unmittelbaren Eindrucke ihres freundschaftlichen Verkehrs, sticht beträchtlich ab von der kühlen Zurückhaltung, die Berlioz in seinen fünfunddreißig Jahre später geschriebenen Memoiren über Mendelssohn beobachtet. In seine „römische Gefangenschaft" fiel der Verkehr mit Felix Mendelssohn wie ein holder Lichtstrahl. „Das ist ein bewunderungswürdiger Junge," schreibt Berlioz 1831 aus Rom, „sein Reproductions-Talent ist ebenso groß wie sein musikalisches Genie, und das will viel sagen. Alles, was ich von ihm gehört, hat mich entzückt; ich glaube fest, daß er eine der höchsten musikalischen Erscheinungen dieser Epoche ist. Er hat mir hier den Cicerone gemacht; jeden Morgen suchte ich ihn auf, da spielte er mir eine Beethoven'sche Sonate, wir sangen Gluck's „Armida", dann führte er mich zu

allen den berühmten Ruinen, die mir, ich gestehe es, wenig Eindruck machten. Mendelssohn ist eine jener reinen Seelen (âmes candides), wie sie uns nur höchst selten begegnen." Noch in viel späteren Briefen spricht Berlioz mit gleicher Wärme von Mendelssohn. „Ist Mendelssohn angekommen?" fragt er F. Hiller und fährt fort: „Das ist ein enormes, außerordentliches, wunderbares Talent. Ich kann nicht in den Verdacht der Camaraderie kommen, wenn ich so spreche, denn er hat mir aufrichtig gesagt, daß er von meiner Musik absolut nichts verstehe. Er ist ein durchaus jungfräulicher Charakter und glaubt noch an etwas; ein wenig kühl ist er im Umgange, aber ich liebe ihn sehr, mag er es auch vielleicht nicht vermuthen." Das sind schöne, für beide Theile ehrenvolle Worte. Herr Daniel Bernard hätte sich daran ein Beispiel nehmen sollen, anstatt in seinem Vorworte Mendelssohn's Charakter auf das Unwürdigste zu verunglimpfen. Mendelssohn fühlte gegen Berlioz' Compositionen eine entschiedene, unüberwindliche Abneigung, die jedem mit Mendelssohn's Musik Vertrauten sehr begreiflich erscheinen muß. Den eigentlichen Grund dieser Antipathie findet nun Herr Bernard in dem künstlerischen Neide Mendelssohn's, der auf Berlioz „eifersüchtig wie ein Tiger" gewesen und gleichwohl nicht geahnt habe, „daß Berlioz ihm einst die Palme musikalischen Ruhmes streitig machen werde". Mendelssohn neidisch, eifersüchtig, — und auf Berlioz? Es ist zu albern. In Deutschland

weiß es Jedermann, daß Mendelssohn in Wahrheit eine „reine Seele" war, und die Franzosen können es ihrem Berlioz auf's Wort glauben. Herr Daniel Bernard hätte im Gegentheil zweierlei rühmend hervorheben sollen in Mendelssohn's Benehmen: ein Mal die collegiale, freundschaftliche Bereitwilligkeit, die er stets, in Rom wie später in Leipzig, Berlioz entgegenbrachte, sodann die Aufrichtigkeit, mit der er seine Abneigung gegen die musikalische Richtung des Franzosen gestand. Solch mannhafte Wahrheitsliebe sollte in unserer Zeit der conventionellen Höflichkeit doppelt laut gepriesen werden. Und Berlioz selbst hat sie gepriesen, wenngleich nicht ohne einen begreiflichen bitteren Geschmack auf der Zunge, denn „Mendelssohn", schreibt er aus Leipzig 1843 an einen Pariser Freund, „hat mir über meine Symphonien, und mein Requiem niemals auch nur ein Wort gesagt".

Auch Berlioz war im Innersten eine wahrhafte, redliche Natur. Unglückliche Verhältnisse zwangen ihn leider, als Musik-Kritiker des Journal des Débats seine Ueberzeugung nicht selten zu maskiren; das war ihm schwer und peinlich. Mendelssohn wäre es unmöglich gewesen. [1])

[1]) „Ich möchte, Sie könnten die neue Oper von Billeta, dem berühmten englischen Clavierprofessor, hören," schreibt Berlioz am 13. November 1857 an seinen Freund A. Morel. „Glauben Sie nicht ein Wort von den mächtigen Lobsprüchen, welche mein heutiges Feuilleton darüber enthält! Im Gegentheile, ich mußte mir die größte Gewalt anthun, um nur ruhig darüber zu schreiben."

Fahren wir fort in Berlioz' Biographie. Er hat keine Ruhe mehr in Rom und geräth in einen kaum begreiflichen Jubel, als H. Vernet ihm erlaubt, seine „zweijährige italienische Verbannung" um sechs Monate abzukürzen und (im Sommer 1832) nach Paris zurückzukehren Hier folgt er gleich einem unwiderstehlichen Triebe, indem er sich gerade gegenüber der ehemaligen Wohnung von Miß Smithson einquartiert. Die alte Leidenschaft erwacht sofort, als er von der Anwesenheit der für ihn seit zwei Jahren Verschollenen hört. Berlioz arrangirt so schnell als möglich ein großes Concert mit der „Phantastischen Symphonie" an der Spitze und bringt es durch Vermittlung von Freunden dahin, daß seine angebetete Henriette der Production beiwohnt. Sie erräth rasch den Zusammenhang und erlaubt ihm am folgenden Tage, sie zu besuchen. Um seine Ruhe war es nun wieder für lange Zeit geschehen. Sowohl Berlioz' Eltern, als die Familie der Smithson erklärten sich auf das Entschiedenste gegen eine Verbindung zwischen den Beiden. Ein Jahr lang dauerte dieser Kampf, währten diese Qualen, denen Berlioz zu unterliegen fürchtete. Was seinen Wünschen hilfreich entgegenkam, war leider eine Reihe von Unglücksfällen, welche seine Geliebte trafen. Miß Smithson hatte als Directrice der Theaterunternehmung ihr Vermögen eingebüßt und war von Gläubigern belagert; am Abend ihrer Benefizvorstellung springt sie rasch aus dem Wagen und bricht den Fuß. Die Heilung ging sehr langsam

vorwärts. Endlich, im Sommer 1833, heiratet Berlioz seine Henriette Smithson. „Sie hatte," so erzählt er, „an unserem Hochzeitstage nichts mehr auf der Welt als Schulden und die Aussicht, nur noch hinkend die Bühne betreten zu können; ich selbst besaß Alles in Allem dreihundert Francs, die ein Freund mir geliehen, und war von Neuem entzweit mit meinen Eltern. Allein sie war jetzt mein Eigen, ich trotzte allem Ungemach."

Für Berlioz beginnt nun eine Zeit der Arbeit und Entbehrung, zugleich aber auch gekräftigter künstlerischer Zuversicht. Ein Concert, das er unter Mitwirkung Franz Liszt's gibt, trägt siebentausend Franken ein, welche sofort den Gläubigern seiner Frau in die Hände fallen. Erst mehrere Jahre später und unter empfindlichen Entbehrungen gelang es Berlioz, diese Schulden gänzlich zu tilgen. Auf Anregung Paganini's, der für seine Productionen ein Concertstück von Berlioz' Compositionen wünschte, schrieb dieser die Harold-Symphonie. Bekanntlich durchzieht diese ganze Symphonie, gleichsam deren Helden repräsentirend, eine Solo-Viola; Paganini fand die Partitur für seine Zwecke nicht concertant genug. Als aber Paganini ein Jahr später die Harold-Symphonie und die „Fantastique" in Paris unter Berlioz' Leitung hörte, war er so entzückt davon, daß er dem Componisten am anderen Morgen zwanzigtausend Francs nebst einem enthusiastischen Schreiben zuschickte. Berlioz, der krank zu Bette lag, rief, seiner Sinne kaum mächtig,

Frau und Kind herbei, welche an seinem Bette auf die Knie fielen und mit Freudenthränen Gott für die unerwartete Hilfe dankten.

Hier müssen wir Berlioz' Erzählung mit einer aufklärenden Berichtigung unterbrechen, die Wenigen bekannt worden und Berlioz selbst Zeitlebens unbekannt geblieben ist. Alle Welt war nämlich erstaunt, daß ein so königliches Geschenk gerade von Paganini gemacht worden sei, von dessen Geiz die unerhörtesten Beweise allgemein bekannt waren. Das Räthsel ist erst in neuester Zeit von Ferdinand Hiller gelöst worden. In seinem geistreichen Essay über Berlioz [1]) erzählt Hiller, welche merkwürdige Aufklärung jener unglaublichen Großmuth Paganini's ihm Rossini gegeben hat: „Armand Bertin, der reiche, mächtige Besitzer des Journal des Débats, hatte durch Berlioz selbst von der fanatischen Begeisterung des berühmten Geigers gehört und machte, da er den genialen Berlioz liebte, Paganini den Vorschlag, sich ohne Unkosten als Spender der genannten Summe zu bekennen. Paganini that, wie von ihm verlangt wurde. „Ist das denn wahr, möglich, glaublich?" frug ich Rossini. — „Ich weiß es," erwiderte der Maëstro, mit dem festen Ernste, der ihm nicht minder wohl anstand als der scherzende Humor, in dem er sich meistens gefiel. Kein Zweifel, daß diese Thatsache noch manchen Anderen

[1]) „Künstlerleben" von F. Hiller. (Köln, 1880, bei M. Dumont.)

bekannt war — Andere mögen sie bezweifeln — ich bin von ihrer Wahrheit überzeugt." —

Paganini's — oder richtiger Bertin's Großherzigkeit setzte Berlioz in den Stand, sich durch längere Zeit ausschließlich und sorgenfrei jenem großen Werke zu widmen, in das er seine beste Kraft legen wollte, um es Paganini zuzueignen: die dramatische Symphonie „Romeo und Julia". „Nun brauche ich kein Feuilleton mehr zu schreiben!" ist der erste Ausruf, mit welchem Berlioz das unerwartete Geschenk von zwanzigtausend Francs begrüßt. Durch sein ganzes Buch zieht sich dieser Gedanke, — in bitteren Klagen über die ihm entsetzliche Thätigkeit als Kritiker, in lebhaften Schilderungen der peinlichen Mühe und Anstrengung, mit welcher er ein Feuilleton für das Journal des Débats fertig bringt. Einmal erzählt er sogar, wie er sich durch drei Tage in sein Zimmer eingeschlossen hatte, um über eine ihm ganz uninteressante komische Oper ein Feuilleton zu schreiben. Die Qual, durchaus keinen Anfang finden zu können, brachte ihn in solche Verzweiflung, daß er sich die Haare ausriß, wie ein Kind weinte, endlich, eine Pistole herablangend, dem Selbstmorde nahe war! Und doch verdankte Berlioz seinen Ruhm und Einfluß in Frankreich zum großen Theile seinen vortrefflichen Journalkritiken, die ihm auch, wie er selbst hervorhebt, glänzend honorirt wurden! Seine wiederholte bittere Klage, gänzlich unbedeutende Kunsterscheinungen ernsthaft besprechen und mittelmäßige

Componisten loben zu müssen, gibt jedenfalls die beste Aufklärung über seinen fast krankhaften Widerwillen gegen ein von ihm so glänzend vertretenes Fach. Bei dem herrschenden Lob- und Complimentirsystem der französischen Tageskritik (wenigstens einheimischen Künstlern gegenüber) war es ihm, dem selbstproducirenden Tonkünstler, doppelt schwer gemacht, seine abfällige Meinung unverblümt auszusprechen. Ganz irrthümlicher Weise hielt man in Deutschland Hector Berlioz für einen besonders strengen Kritiker. Man braucht nur einen beliebigen Jahrgang des Journal des Débats aufzuschlagen, um sich gar sehr vom Gegentheil zu überzeugen. Compositionen französischer Collegen, welche er in seinem Herzen verachtete und verlachte und die er im vertrauten Gespräch gnadenlos mit einigen zweischneidigen Worten hinrichtete, hat er in seinem Journal in der Regel erstaunlich milde, sogar freundlich behandelt. Allerdings gewahrt der Kundige zwischen den Zeilen die Anstrengung dieses kritischen Eiertanzes. Man vergleiche Berlioz' zahlreiche apologetische Kritiken über den „großen Meister Meyerbeer" im Journal des Débats mit den wegwerfenden Worten, welche er ihm in den Memoiren widmet. Vollkommen freien Lauf hat der Feuilletonist Berlioz seiner künstlerischen Opposition vielleicht nur in zwei Fällen gegönnt: gegen die Verstümmler Gluck'scher, Weber'scher, Beethoven'scher Partituren und gegen Richard Wagner, dessen Erfolge ihm das Herz abfraßen. Im Uebrigen vermochte

er sich nicht aus den zahllosen Fäden und Fädchen loszumachen, welche den Pariser Feuilletonisten umwinden und sein Urtheil, wenn auch nicht verkehren, so doch unwiderstehlich nach rechts oder links biegen. Und diesen Zwang mußte gerade ein Musiker von so strenger, ja unduldsamer Exclusivität des Geschmackes wie Berlioz als Folterqual empfinden.

Berlioz hat in seinen Memoiren die bekannten „Musikalischen Reisebriefe" aus Deutschland, Oesterreich und Rußland vollständig aufgenommen. Auf das Publicum, die Künstlerschaft und die Kritik in Wien und Prag ist Berlioz sehr gut zu sprechen. Die Aufnahme, die er in diesen Städten gefunden, zählte er mit Recht zu den Glanzpunkten seines Lebens. Manche irrthümliche Angabe oder Auffassung wird man einem des Deutschen gänzlich unkundigen Reisenden leicht nachsehen. Nur Eines berührte mich peinlich: Berlioz' kindische Behauptung, Beethoven's A-dur-Symphonie sei noch im Jahre 1820 in Wien mit der äußersten Geringschätzung (avec le plus mortel dédain) behandelt worden, während man sich gleichzeitig zu den Opern von Salieri drängte! Bei der oberflächlichsten Nachforschung hätte Berlioz erfahren müssen, daß im Jahre 1820 längst kein Mensch mehr von den Opern Salieri's sprach, sondern Rossini, Weigl, Cherubini, Boieldieu, Catel und Mehul das Theater beherrschten. Und daß gerade die A-dur-Symphonie von Beethoven gleich bei ihrer ersten Aufführung in Wien (1813) einen unerhörten Triumph

gefeiert und denselben fortan bei jeder Wiederholung behauptet hat, weiß in Deutschland der letzte Orchestergeiger. Aber ein Franzose, sei er selbst Componist und Musikschriftsteller von dem Range eines Berlioz, läßt sich seine alten Kindermärchen nicht nehmen. Unter diese von Berlioz geglaubten und neu aufgetischten Kindermärchen gehört es auch, daß C. M. v. Weber in London aus Kränkung über den Mißerfolg seines „Oberon" gestorben sei! Das Wahre daran ist, daß Weber bereits sehr leidend, den Todeskeim in der Brust, nach London gereist war, von wo er selbst den glänzenden, alle seine Erwartungen übertreffenden Erfolg des „Oberon" in mehr als Einem Brief geschildert hat.

Ueber Richard Wagner und dessen Verhältniß zu Berlioz geben uns die intimen Briefe mehr Aufschluß als die Memoiren. Je weiter und lauter Wagner's Ruf sich verbreitet, desto heftiger regt sich die Opposition in Berlioz. Im Jahre 1858 schreibt dieser über Hanns v. Bülow: „Dieser junge Mann ist einer der eifrigsten Zöglinge jener unsinnigen Schule, welche man in Deutschland die der Zukunft nennt. Sie geben nicht nach und wollen durchaus, daß ich ihr Haupt und Fahnenträger sei. Ich sage gar nichts und schreibe nichts; die Vernünftigen werden ohnehin wissen, was daran ist." Er schrieb aber doch, schrieb gelegentlich der Pariser Orchesterconcerte Wagner's eine Kritik, welche bei aller anerkennenden, theilweise sogar bewundernden Höflichkeit doch sehr schneidig ausfiel gegen Wagner, und mehr

als zweischneidig gegen die „Zukunftsmusik“. War Berlioz streng gegen Wagner, so ist Wagner gegen Berlioz grausam gewesen. Mit dem Scharfblick des Hasses entdeckte und enthüllte er alle Schwächen in Berlioz' Musik, alle Verirrungen und Widersprüche seines Kunstprincips. Merkwürdig ist in diesem literarischen Zweikampf, daß beide Gegner einander besonders nachdrücklich diejenigen Eigenschaften als Verirrungen vorwerfen, die ihnen selber mehr oder weniger anhaften. Wenn Berlioz schon die Ouverture zum „Fliegenden Holländer“ — die ihm überdies „maßlos ausgedehnt“ erscheint — als Beweis anführt für die falsche Tendenz Wagner's, welche „unbekümmert um die musikalische Gestaltung und den sinnenfälligen Eindruck, nur die poetische oder dramatische Idee auszudrücken trachtet“, so vergißt er, wie sehr seine eigenen Instrumentalwerke diese „Tendenz“ verrathen. Wenn seinerseits wieder Wagner an seinem Gegner die überreizte Exaltation tadelt und die vom Außersichsein in Ermattung zurücksinkende Phantasie Berlioz' mit dem Zustande eines Opiumessers vergleicht, so erinnern wir uns sofort, daß Aehnliches von unbefangenen Kritikern auch über die Musik zu „Tristan“ und zum „Nibelungenring“ gesagt ist. Kein Zweifel, daß Berlioz von Wagner's Urtheil und noch mehr von dessen steigenden Erfolgen in Deutschland auf das Schmerzlichste berührt war. Am Morgen nach dem berühmten Fiasco des „Tannhäuser“ in der Pariser Großen Oper kann Berlioz

in einem Briefe an Madame Massart einen wilden Jubelschrei nicht unterdrücken. Und nach dem unwürdigen Spectakel der zweiten Aufführung ruft er, gleichsam erleichtert aus: „Was mich betrifft, so bin ich fürchterlich gerächt!“ Es ist bedauerlich, zu sehen, wie die Verbitterung über sein eigenes Künstlerlos diesen so scharfen Geist trübt, sein Urtheil umnebelt. Nicht nur hat er gar keine Empfindung dafür, daß jenes von dem Jockeyclub im „Tannhäuser“ verübte Spectakel vorausgeplant und eine Büberei war; Berlioz verkennt in seinem Haß gegen die „Zukunftsmusik“ obendrein die unleugbare nahe Verwandtschaft, die seine eigene Musik mit jener verbindet. Anfangs waren es Berlioz' Orchesterwerke, die auf den jüngeren Wagner einwirkten, am Ende wird wieder, umgekehrt, Berlioz (in seiner Oper »Les Troyens«) von Wagner beeinflußt, und wenn nicht von Wagner's Musik, so doch gewiß von seinen Grundsätzen. Berlioz' prophetisches Auge war blind für die mögliche Zukunft der „Zukunftsmusik“ in Frankreich. Die Zeit des „Fliegenden Holländer“, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ wird für Frankreich so sicher kommen, wie sie für Italien gekommen ist. Ja, wenn Richard Wagner nicht heute schon in Paris gespielt wird, so sind lediglich nationale und politische Antipathien daran schuld. Musikalisch ist dem Componisten des „Tannhäuser“ in Paris vollständig der Boden geebnet durch die neufranzösische Schule und vor Allem — durch den wiedererweckten Berlioz selbst!

Berlioz' Briefe werden, seinen Erlebnissen entsprechend, je weiter, desto trübsinniger und grollender. Er begräbt seine zweite Frau (die Sängerin Ricio, dieselbe, die ihn 1846 auf seinen Concertreisen begleitet hatte) und muß seinen einzigen Sohn, Louis Berlioz, überleben, der als Seemann auf fernem Meere stirbt. Die letzte große, ungetrübte Freude hatte Berlioz, seinem eigenen Ausspruche nach, Wien zu verdanken. Auf die Einladung Herbeck's war Berlioz Ende 1866 nach Wien gekommen, um seine hier noch unbekannte dramatische Symphonie „Faust's Verdammniß" im großen Redoutensaale zu dirigiren. Der begeisterte Empfang, den das Wiener Publicum ihm und seinem „Faust" bereitete, machte Berlioz ganz glücklich.

Auch London besuchte er wiederholt in seinen letzten Jahren, wo er als Künstler stets ehrenvollste Aufnahme und auch pecuniär seine Rechnung fand. Er ist deshalb auf die Engländer und ihr musikalisches Verständniß nicht schlecht zu sprechen. Wo findet er daheim ein Publicum wie in Deutschland, England oder Rußland? „Nichts um mich her zu sehen, als Stumpfsinn, Gleichgültigkeit, Undank oder Schrecken — das ist mein Los in Paris. Frankreich ist vom musikalischen Standpunkt nur ein Land von Cretins. In England ist wenigstens der Wunsch, Musik zu lieben, wahr und nachhaltig."

In Paris vergräbt er sich immer tiefer in die Ueberzeugung, von lauter Feinden und Intriguanten umgeben zu sein. Seine Bannflüche gegen Künstler,

Kritiker, Theater-Directoren, Concertleiter, vollends gegen die „barbarische Nation" der Franzosen werden immer häufiger und heftiger.

In seinem einundsechzigsten Jahre ergreift ihn nochmals die ehemalige Leidenschaft für seine damals siebenundsechzigjährige Jugendliebe Estella, die er als Witwe und Mutter erwachsener Söhne nach langen Nachforschungen in Lyon wiederfindet. An diese würdige alte Frau, die sich dabei sehr vernünftig benahm, schreibt nun Berlioz Briefe voll kindischer rasender Leidenschaftlichkeit. Stephen Heller erzählte mir, wie Berlioz sich ihm eines Tages, überwältigt von dieser verzweifelten Spätliebe, schluchzend an die Brust warf. Heller verwies ihm mit sanftem Ernst solche Thorheit, die ihn zugleich unglücklich und lächerlich mache. „Was wollen Sie?" entgegnete Berlioz, „es ist eine alte Erfahrung, daß der verwundete Stier sterbend immer zu demselben Thor hinausrennt, durch welches er in die Arena hereingekommen ist." Auf diese wiedergefundene Estella beziehen sich die wahrhaft tragischen Schlußworte seiner Memoiren. Sie lauten: „Ich schreibe nichts mehr, ich componire nichts mehr. Die musikalische Welt von Paris und anderwärts, die Art und Weise, wie die Künstler geschätzt werden, das Alles erregt mir Brechreiz und Wuthanfälle. Aber denken wir nicht an die Kunst, Stella! Stella! Ich kann jetzt ohne Zorn und Bitterkeit sterben."

Berlioz starb in tiefem Grolle gegen sein Vaterland, in welchem er nicht hoffte, jemals nach Verdienst

anerkannt zu werden. Hingegen baute er, in Erinnerung an seine früheren Triumphreisen darauf, daß seine Werke in Deutschland nicht nur die gleiche Begeisterung wie ehemals erregen, sondern an Verbreitung und Popularität noch stets wachsen würden. Er hat sich in beiden Vermuthungen, jener schmerzlichen sowohl, als dieser freudigen, getäuscht. In Frankreich ist bekanntlich nach Berlioz' Tode, oder noch präciser gesagt, nach dem deutsch-französischen Kriege von 1871 ein förmlicher Berlioz-Cultus entstanden, in welchem die Franzosen ihre früheren Versäumnisse nicht bloß nachholen, sondern auch schon über ihr lobenswerthes Ziel ein wenig hinausschießen [1]). In Deutschland hingegen ist die Begeisterung für Berlioz ohne Frage von ihrer ursprünglichen Höhe gesunken, fast von dem Momente an gesunken, da Berlioz' mächtige Persönlichkeit uns den Rücken kehrt. Was Berlioz in seinen Briefen und Memoiren von der glänzenden Aufnahme erzählt, die er und seine Werke in Deutschland erfuhren, von dem Enthusiasmus des Publicums, das ihn als Dirigenten und Componisten feierte, ist keineswegs übertrieben. Wer Berlioz' Concerte in den Jahren 1846—47 miterlebte, wie ich sie in Prag und Wien miterlebt und mitgefeiert habe, der muß bezeugen, daß nie ein glänzendes Musikphänomen mit mehr Erregung und Enthusiasmus begrüßt worden ist.

[1]) Ausführlicheres darüber enthält der Aufsatz „Berlioz-Cultus" in meinen „Musikalischen Stationen". (Berlin, 1880, bei A. Hofmann.)

Noch im Jahre 1866 wurde der inzwischen halbvergessene, zum Greise gealterte Berlioz in Wien als Dirigent seiner »Damnation de Faust« genau so überschwänglich gefeiert, wie er es seinem Freunde Humbert Ferrand brieflich meldet. Allein die begeisterte Aufnahme galt mehr der berühmten und außerordentlichen Persönlichkeit des Tondichters, als seinem Werke. Nach Berlioz' Abreise hat sich in Wien nie wieder das Bedürfniß nach einer Wiederholung von „Faust's Verdammniß" geregt; die Aufführung vom Jahre 1866 ist bis heute, also seit achtzehn Jahren, die erste und letzte geblieben.[1]) Aehnlich ging es, wie ich glaube, in den meisten deutschen Städten. Die Compositionen des genialen Franzosen haben bei ihrem ersten Erscheinen unter seiner persönlichen Leitung unserem musikalischen Publicum die lebhafteste Bewunderung abgewonnen, die stärksten Emotionen bereitet, aber sie sind ihm kein wahrhaftes, bleibendes Bedürfniß geworden. Die Concertprogramme der letzten dreißig Jahre beweisen es. Berlioz erscheint selten in unseren Concerten und nur mit wenigen Stücken: den Ouverturen zum „Römischen Carneval" und „Benvenuto Cellini", der „Symphonie fantastique" (ohne den letzten Satz), der „Harold-Symphonie", endlich zwei Instrumentalsätzen aus seiner Symphonie-Cantate „Romeo und Julia" („Fee Mab" und

[1]) Eine ausführliche Kritik dieser Composition findet sich in meinem Buche: „Aus dem Concertsaal". (Wien, 1869, bei W. Braumüller.)

„Liebesscene"). Die ganze Symphonie-Cantate mit Soli und Chören ist in Oesterreich seit Berlioz' erstem Besuche nicht wieder gegeben worden, und in Deutschland wahrscheinlich auch nicht. Auch das Publicum zeigt eine veränderte kühlere Physiognomie und erwärmt sich in der Symphonie fantastique lediglich für die Ballscene und den Hinrichtungsmarsch, in der ganzen Harold-Symphonie einzig und allein für den Pilgermarsch. Nur diesen alten Lieblings- und Cabinetsstücken des Berlioz'schen Repertoirs hat man die ehemalige Zuneigung bewahrt, wenn auch nicht die leidenschaftliche Begeisterung von ehedem. Wie ganz anders vor vierzig Jahren!

Als Berlioz im Jahre 1846 mit einer Reihe glänzender Concerte sich in Deutschland einführte, da kam seine Musik wie ein feuriges Meteor über uns. Sie war etwas so Ungeahntes, Blendendes, von allem Gehörten so ganz Verschiedenes, daß sie den wehrlos staunenden Hörer geradezu niederzwang; die Einen zu schrankenloser Huldigung, die Anderen zu tödtlichem Hasse. Niemand blieb gleichgültig, Niemand neutral. Nur eine ganz ungewöhnliche Persönlichkeit konnte so wirken, und ein Franzose, der Symphonien schrieb, Beethoven und Shakespeare als seine Götter verehrte, war an sich schon etwas ganz Ungewöhnliches. Auch das letzte Kennzeichen einer bedeutenden Kunsterscheinung blieb nicht aus: daß sie zu Principienfragen Anlaß gibt. Die letzten Grundbegriffe der Tonkunst, die Frage nach Form und Inhalt derselben, nach den

Grenzen ihres Reiches, nach ihrem Verhältniß zur Dichtkunst und Malerei, wurden durch Berlioz aufgewühlt, an Berlioz die ererbten Gesetze der Aesthetik neu geprüft und gemessen. Wer zum ersten Male dieser Musik lauschte, gerieth in gährende Bewegung. Schumann in Leipzig, Griepenkerl in Braunschweig, Dr. Becher in Wien — die kritischen Orakel der revolutionären musikalischen Jugend — hatten Berlioz eine begeisterte Aufnahme in Deutschland bereitet; mein älterer, erfahrener Freund Ambros in Prag war völlig außer sich und gewann durch seine Berlioz-Hymne die Aufmerksamkeit und den Beifall W. R. Griepenkerls, des geistvollen Verfassers der Novelle „Die Beethovener" und der Broschüre „Ritter Berlioz in Braunschweig". Ein Brief Griepenkerl's an Dr. Ambros (mir von Letzterem verehrt und niemals veröffentlicht) erscheint mir so merkwürdig und so bezeichnend für jene Bewegung, daß ich ihn hier mittheilen will. Er lautet:

„Hochgeehrtester Herr! Berlioz führt uns zusammen, das ist ein schönes Zeichen mit den Farben der Zeit. Hier meine Hand! Lassen Sie uns kämpfen für eine heilige Sache, — die Befreiung der musikalischen Kritik von dem Alp des Pedantismus. Wir sind wahrlich so weit, daß wir ein Mal einen Propheten bei lebendigem Leibe anerkennen können. Die Begeisterung für die Persönlichkeit der schaffenden Genien hat es nicht mehr mit Mumien zu thun, sondern mit Fleisch

und Blut, das vor unseren Augen circulirt. Hören Sie mich: ich habe mit Beethoven verkehrt, wie Einer, ich kenne den großen Kranz seiner Werke, ich stürzte anbetend vor diesem Genius nieder, — mitten in dieser Intention stelle ich Berlioz ohne alle Frage neben Beethoven; ja ich glaube stolzere Bögen in der Architektur der Werke des Franzosen zu entdecken, als bei dem Deutschen. Der Wiederhall in meiner Brust will mich an größeren Inhalt der schaffenden Macht gemahnen. Man muß behutsam sein mit letzterer Behauptung; es gibt der Narren so viele, die das nicht fassen, die nicht wissen, daß die Geschichte alle Genien richtet, um zu neuen Standpunkten hindurchzubrechen. Berlioz neben Beethoven zu stellen, ist die Aufgabe der heutigen Kritik. In drei Jahren wird darüber kein Zweifel mehr sein. Geben Sie mir ein Zeichen, welche Flagge Sie aufziehen, und ich komme zu Ihnen an Bord! Ihr Wolfgang Robert Griepenkerl m/p. Braunschweig 1846."

Aber weder die nächsten drei Jahre, noch die folgenden dreißig, haben die Prophezeiung des excentrischen Griepenkerl erfüllt, vielmehr ist statt des von ihm gehofften Climax der deutschen Berlioz-Begeisterung ein Anticlimax eingetreten.

Die frühere Gährung hatte hinreichend Zeit gehabt, sich zu klären. Das Befremdende, Ueberraschende der Berlioz'schen Musik ist, wenn auch nicht ganz, doch zum größten Theile zurückgetreten. Eine Richtung

der Musik, wesentlich durch Berlioz' Vorgang, wenngleich nicht zu seiner Freude, hervorgerufen, gewann Raum und wurde von einer compacten Gruppe jüngerer Tondichter mit Consequenz und Erfolg fortgesetzt. Durch Liszt und Wagner ist uns die Tendenz der Berlioz'schen Musik näher gerückt, und ihr Farbenglanz in den verschiedensten Spiegelungen reproducirt, ja stellenweise noch überboten worden.

In demselben Maße, als der fremdartige Reiz seiner Musik uns gewohnter, ja fast schon gewöhnlich wurde, ist uns der Zauber von Berlioz' imposanter, geistvoller Persönlichkeit zur bloßen Erinnerung verblichen.

Mit dem allmäligen Verblassen dieses doppelten Zaubers sprang aber mit desto schärferen Contouren Alles dasjenige in's Auge, was an Berlioz' Tendenz irrig, an seinem Talente dürftig, an seiner Kunst unfertig war.

Robert Schumann, der mit seiner enthusiastischen Kritik der „Symphonie fantastique", der Erste und Mächtigste in Deutschland, zu Berlioz' Fahne geschworen hatte, pflegte in späteren Jahren sehr kühl, fast widerwillig von seinem früheren Liebling zu sprechen. Ich sehe noch das gutmüthig ironische Lächeln, mit dem er mich vor dreißig Jahren fragte: „Ihr Prager wart ja über Berlioz ganz aus dem Häuschen?" Die Neckerei dürfte ich ihm wohl zurückgeben mit der Frage: „Ja, wer hat denn angefangen?"

In Deutschland scheint man heute durch kühleres Urtheil die frühere Ueberschwänglichkeit, in Frankreich durch Ueberschwänglichkelt die Kälte von ehedem gutmachen zu wollen. Die deutsche Kritik stellt heute nicht mehr, wie Griepenkerl gethan, Berlioz neben Beethoven; die französische zeigt Lust, ihn über Beethoven zu stellen.

Zwischen diesen in entgegengesetzter Bewegung auf- und niedersteigenden Eimern der öffentlichen Werthschätzung bleibt vorläufig als fester Punkt die außerordentliche Individualität des geistvollen Condichters und epochemachenden Coloristen.

Was wir aus seinen eigenen Aufzeichnungen lernen, ist, daß Berlioz als Mensch eine ebenso abnorme, vulcanische Natur gewesen, wie als Componist, daß er im Leben ebenso maßlos leidenschaftlich und einseitig, hierin aber gleich muthig und aufrichtig war, wie in der Musik.

Sein Lebenslauf ist eine Tragödie, die mit einer drangvoll kämpfenden Jugend beginnt, mit einem trostlosen Alter schließt und nur auf ihrer mittleren Höhe einige Scenen der Siegesfreude enthält, die — nicht in seinem Vaterlande spielen. —

Die Zwischenactmusik,

ihre Beurtheilung durch Lessing und die Schriftsteller unserer Zeit.

(15. Februar 1881.)

I.

Heute, am Todestag Lessing's, dessen Säcular-Feier in Schauspielhäusern, Akademien und Studentencommersen mit lautem Preise begangen wird, habe ich mir eine kleine stille Privatfeier des großen Mannes vergönnt, indem ich seine „Hamburgische Dramaturgie" wieder einmal zur Hand nahm. In diesem goldenen Buche hat Lessing, so ungern er sich sonst mit musikalischen Fragen beschäftigte, eine Untersuchung über Zwischenactmusik eingeschoben, die — so weit meine Erfahrung reicht — gerade von den Musikern wenig gekannt ist. Sie füllt das 26. und 27. Stück der Hamb. Dramaturgie vom Jahre 1767, wo unsere jungen Musiker sie in extenso nachlesen mögen. Hier sollen nur

die leitenden Ideen und wichtigsten Sätze daraus in Erinnerung gebracht werden.

Lessing bespricht am angeführten Orte eine Vorstellung von Voltaire's Tragödie „Semiramis", zu welcher der seinerzeit geschätzte Componist und preußische Hofkapellmeister Joh. Friedr. Agricola (geb. 1720, † 1774) die Ouverture und Zwischenactmusiken verfertigt hatte. Lessing beginnt mit dem — heute gar merkwürdig klingenden — Satze: daß das Orchester bei unsern Schauspielen gewissermaßen die Stelle der alten Chöre vertritt, weshalb denn Kenner schon längst gewünscht haben, es möchte die Musik, welche vor und zwischen dem Stücke gespielt wird, mit dem Inhalt desselben mehr übereinstimmen. Herr Scheibe sei unter den Musikern derjenige, welcher hier für die Kunst ein ganz neues Feld bemerkt und eingesehen hat, daß jedes Schauspiel seine eigene musikalische Begleitung erfordere. Johann Adolf Scheibe (geb. 1708, † 1776) war nicht blos ein sehr fruchtbarer Componist, sondern auch Musik-Schriftsteller und Herausgeber einer Wochenschrift „Der kritische Musikus". In letzterer verbreitet er sich unter Anderem über die Eigenschaften und Erfordernisse der Musikstücke, die zu bestimmten Schauspielen componirt werden. Diesem Aufsatze Scheibe's erweist nun Lessing die Ehre eines fast vollständigen Abdrucks und erkennt darin die wichtigsten Regeln, um auch hier die Tonkunst und Poesie in eine genauere Verbindung zu bringen. Für

uns haben die Belehrungen Scheibe's nurmehr historischen Werth. Was könnte auch heutzutage ein Componist mit Regeln wie folgende anfangen: „Alle Symphonien zu Trauerspielen müssen prächtig, feurig und geistreich gesetzt sein; insonderheit aber hat man den Charakter der Hauptpersonen und den Hauptinhalt zu bemerken und darnach seine Erfindung einzurichten." „Die Komödie-Symphonien müssen frei, fließend und zuweilen auch scherzhaft sein, insbesondere aber sich nach dem eigenthümlichen Inhalte einer jeden Komödie richten" u. s. w. Alle derartigen Regeln sind immer zu weit und zu eng; sie sagen meistens Ueberflüssiges, das sich von selbst versteht, und übergehen schweigend gerade dasjenige, was zu erfahren am Wichtigsten wäre. Lessing's nicht zu täuschender Kunstverstand fühlt das auch augenblicklich heraus, indem er nachträglich bemerkt: „Zwar die Regeln selbst waren leicht zu machen; sie lehren nur, was geschehen soll, ohne zu sagen, wie es geschehen kann. Der Ausdruck der Leidenschaften, auf welchen alles dabei ankömmt, ist noch einzig das Werk des Genies." Trotzdem säumte Lessing nicht, den Componisten von Schauspielmusik einige treffende Winke zu geben, z. B.: „In der Vocalmusik hilft der Text dem Ausdruck allzusehr nach; der schwächste und schwankendste wird durch die Worte bestimmt und verstärkt; in der Instrumentalmusik hingegen fällt diese Hilfe weg und sie sagt gar nichts, wenn sie das, was sie sagen

will, nicht rechtschaffen sagt. Der Künstler wird also hier seine äußerste Stärke anwenden müssen; er wird unter den verschiedenen Folgen von Tönen, die eine Empfindung ausdrücken können, nur immer diejenigen wählen, die sie am deutlichsten ausdrücken."

Nach dieser theoretischen Einleitung wendet sich Lessing zu den Musikstücken selbst, also von Herrn Scheibe zu Herrn Agricola. „Ich will es versuchen," sagt er, „einen Begriff von der Musik des Herrn Agricola zu machen. Nicht zwar nach ihren Wirkungen; — denn je lebhafter und feiner ein sinnliches Vergnügen ist, desto weniger läßt es sich mit Worten beschreiben; man kann nicht wohl anders, als in allgemeine Lobsprüche, in unbestimmte Ausrufungen, in kreischende Bewunderung darüber verfallen, und diese sind ebenso ununterrichtend für den Liebhaber, als ekelhaft für den Virtuosen, den man zu ehren vermeint; — sondern blos nach den Absichten, die ihr Meister dabei gehabt und nach den Mitteln überhaupt, deren er sich zur Erreichung derselben bedienen wollte." Lessing unterzieht nun Agricola's Entreactes einer ästhetischen Analyse, in welcher sich die gewissenhaften Angaben der Tonart und Instrumentirung fast drollig ausnehmen, welche ihm, dem Nichtmusiker, offenbar der Componist selbst an die Hand gegeben, z. B. „Auf den 5. Act folgt ein Adagio aus dem E-dur, nächst den Violinen und der Bratsche, mit Hörnern mit verstärkenden Hoboen und Flöten, und mit Fagotten, die mit dem Grundbasse

gehen." Wenn Lessing ausdrücklich hervorhebt, daß in dem 3. Entreact „G-Hörner mit E-Hörnern verschiedentlich abwechseln", so möchte man, bei allem schuldigen Respect, doch darauf wetten, daß Lessing darunter ganz verschiedene Klangfarben vermuthet habe. Merkwürdig sind Lessing's Aeußerungen über die (poetischen) Grenzen, innerhalb welcher eine Zwischenactmusik sich zu verhalten habe. Er will (mit Agricola's Praxis übereinstimmend), daß die Musik nach jedem Act nur aus einem einzigen Satz bestehe und daß dessen Ausdruck sich stets auf das Vorhergehende beziehe. „Denn die Musik soll dem Dichter nichts verderben; der tragische Dichter liebt das Unerwartete, das Ueberraschende mehr als ein Anderer; er läßt seinen Gang nicht gern voraus verrathen, und die Musik würde ihn verrathen, wenn sie die folgende Leidenschaft angeben wollte." Lessing glaubt also der Instrumentalmusik etwas abrathen zu müssen, was sie wunderlicherweise seiner Meinung nach leisten könne. Er bittet den Zwischenactmusiker, doch den das Ueberraschende liebenden Dichter nicht dadurch schädigen zu wollen, daß er den Gang des Dramas schon früher verrathe. Im strengen Sinn (und diesen scheint Lessing nach der Genauigkeit, mit welcher er später Agricola's einzelne Zwischenactmusiken analysirt, anzuwenden) vermag dies aber die reine Instrumentalmusik gar nicht. In einem weiteren Sinn, überleitend zu einer anderen Stimmung, — aus dem Traurigen in's Fröhliche, aus

dem Idyllischen in's Heroische, kann sie es allerdings. Und dann darf sie es auch in den Zwischenacten. Wir Neueren dürfen dies wohl aussprechen auf Grund von Meisterwerken dieses Fachs, wie sie im vorigen Jahrhundert nicht existirten. Wenn Lessing die Zwischenactmusiken Beethoven's zu „Egmont" und Mendelssohn's zum „Sommernachtstraum" gekannt hätte, sein offener Sinn wäre ihrer Wirkung nicht verschlossen geblieben und er würde die interpretirende Wirksamkeit der Zwischenactmusik schwerlich blos auf das im Drama Vorhergegangene beschränkt haben. Die beiden genannten Tondichtungen erblicken ihre Aufgabe ebensosehr darin, die Stimmung des vorhergehenden Actes nachklingen zu lassen, als die des folgenden vorbereitend anzuschlagen; mitunter beides in ein und demselben Tonstück. Beethoven wiederholt nach dem dritten Act Klärchen's eben gehörtes Lied „freudvoll und leidvoll" im Orchester und geht daraus ohne Zaudern in ein »Alla marcia« über, das eine ernste kriegerische Stimmung athmet, oder, um mit Lessing zu sprechen, dem Hörer das bevorstehende Einmarschiren der spanischen Truppen „verräth". In Mendelssohn's Musik zum Sommernachtstraum gilt die Zwischenactmusik nach dem 3. Act, im leidenschaftlichen A-mollsatze, dem ängstlichen Suchen des im Walde verirrten Liebespaares Lysander und Hermione, also dem eben Vorhergegangenen; sie leitet aber mit einem lustigen Sprung nach A-dur zugleich zu den drolligen Hand-

werkerscenen des nächsten Actes. Der Hochzeitsmarsch ertönt als Zwischenactmusik vor dem 5. Act, „verräth" also das erst im fünften vorkommende Hochzeitsfest. Es bedarf unsrerseits nicht der Versicherung, daß „Ueberraschungen", wie der Einmarsch von Alba's Truppen oder die Doppelhochzeit im Sommernachtstraum nur demjenigen durch Zwischenactmusik „verrathen" werden können, der schon darum weiß. Lessing vergißt momentan, oder will es ignoriren, daß er selber aus Agricola's Semiramis-Musik niemals Alles das herausgehört hätte, was er erzählt, würde nicht das Drama und zunächst der Inhalt jedes einzelnen Actes ihn unzweideutig darüber belehrt haben. „Der Satz nach dem ersten Act," berichtet Lessing, „sucht lediglich die Besorgnisse der Semiramis zu unterhalten, denen der Dichter diesen Act gewidmet hat." „Im 2. Act spielt Assur eine zu wichtige Rolle, als daß er nicht den Ausdruck der darauf folgenden Musik bestimmen sollte. Ein Allegro assai aus dem G-dur, mit Waldhörnern durch Flöten und Hoboën, auch den Grundbaß mitspielende Fagotte verstärkt, drückt den durch Zweifel und Furcht unterbrochenen, aber immer noch sich wieder erholenden Stolz dieses treulosen und herrschsüchtigen Ministers aus." Und so weiter durch alle Acte.

Jene Freiheit und Selbständigkeit, welche Lessing früher der Instrumentalmusik gegenüber der vom Text unterstützten Vocalmusik mit Recht nachgerühmt hat, ist

bei Zwischenactmusiken keine absolute. Wir sehen an Lessing's eigener Analyse von Agricola's Musikstück, daß der Inhalt jedes vorhergehenden Acts ihm als eine Art Programm dient, welches der Phantasie des Hörers eine ganz bestimmte Richtung gibt. Es sind keine gesungenen Worte, wie bei der Vocalmusik, wohl aber vorhergesprochene Worte und dargestellte Situationen, welche bei diesen Zwischenactmusiken „dem Ausdruck nachhelfen". Kein Zweifel, daß die Beschaffenheit der damaligen Musik (Lessing starb volle 10 Jahr früher als Mozart, dessen schöpferische Periode er somit nicht erlebte) — dem obendrein musikalisch ungeschulten Lessing ein zu beschränktes Material geliefert hat, als daß er daraus so monumentale Gesetztafeln hätte errichten können, wie für die dichtende und bildende Kunst. Um so bewunderungswürdiger sind neben manchem Zweideutigen die vielen treffenden Bemerkungen, die er über Aufgabe und Grenzen der Musik macht. Sein Plaidoyer für Beschränkung der Zwischenactmusik auf je einen einheitlichen Satz führt Lessing schließlich zu dem schönen Ausspruch: „Wer mit unserem Herzen sprechen und sympathetische Regungen in ihm erwecken will, muß ebensowohl den Zusammenhang beobachten, als wer unseren Verstand zu unterhalten und zu belehren gedenkt. Ohne Zusammenhang, ohne die innigste Verbindung aller und jeder Theile ist die beste Musik ein eitler Sandhaufen, der keines dauerhaften Eindrucks fähig ist; nur der Zusammenhang macht sie zu einem

festen Marmor, an dem sich die Hand des Künstlers verewigen kann."

Selbst wie aus Marmor gehauen, von einer Künstlerhand ohne Gleichen, steht der Schluß der Lessing'schen Kritik da: „Die Absichten eines Tonkünstlers merken, heißt ihm zugestehen, daß er sie erreicht hat. Sein Werk soll kein Räthsel sein, dessen Deutung ebenso mühsam als schwankend ist. Was ein gesundes Ohr am geschwindesten in ihm vernimmt, das und nichts anderes hat er sagen wollen; sein Lob wächst mit seiner Verständlichkeit; je leichter, je allgemeiner diese, desto verdienter jenes. Es ist kein Ruhm für mich, daß ich recht gehört habe; aber für den Herrn Agricola ist es ein so viel größerer, daß in dieser seiner Composition Niemand etwas anderes gehört hat, als ich."

Für den Herrn Agricola und auch für den Herrn Scheibe ist es eine unverdiente Ehre, von einem Lessing also gepriesen zu werden. Gönnen wir den Beiden dieses einzige Monument, das sie verewigt, nachdem ihre eigenen Werke längst spurlos versunken und vergessen sind. Es war das eine friedliche Zeit der Musik: einer Musik, „deren Lob mit ihrer Verständlichkeit wuchs". Damals konnte Lessing bona fide den bedenklichen Satz hinstellen, daß ein Tonkünstler, dessen Absichten wir merken, dieselben auch erreicht habe. Heute unter der Herrschaft der Programmmusiker, der malenden, philosophischen, weltgeschichtlichen Tondichtungen

würde Lessing zwar die hohen Absichten dieser Componisten ohne Weiteres „merken“, aber wohl entschieden gegen das Zugeständniß protestiren, daß sie diese Absichten auch „erreicht“ haben.

Bemerkenswerth ist, daß Lessing und seine Zeitgenossen nur eine Discussion über die wünschenswerthen Eigenschaften der Zwischenactmusik kannten, nicht über die Zweckmäßigkeit oder Zulässigkeit von Zwischenactmusik überhaupt. Nur das Wie kam ihnen in Frage, niemals das Ob? Daß auch zum Schauspiel Musik gehöre, stand Lessing außer Zweifel, und wir haben gesehen, welche Wichtigkeit er ihr beilegte. Die Frage, ob man überhaupt Zwischenactmusik machen, oder sie nicht vielmehr ganz verbannen solle, ist erst in unseren Tagen aufgetaucht und hat leidenschaftlichen Streit erregt. Es ist ein höchst interessanter Proceß, in welchem die geistreichsten Leute vom musikalischen und vom dramatischen Fach als Ankläger und Vertheidiger der Zwischenactmusik auftraten und in glänzenden Repliken und Dupliken wichtige Principienfragen streiften. Aus diesen modernen Proceßacten für und wider die Zwischenactmusik möge hier das Interessanteste bündig recapitulirt und schließlich auch dem Votum des Verfassers ein bescheidenes Plätzchen gegönnt werden.

II.

Im Jahre 1855 hatte man im Berliner Hof-Theater bei Dawison's Gastspiel zuerst die Zwischenactmusik beseitigt, um Raum für Sperrsitze zu gewinnen. Da sich dort Niemand ob dieser Entbehrung ein Leids anthat, begann die Journalistik mit Lebhaftigkeit die Frage zu discutiren, ob nicht überhaupt die Musik bei Schauspielen zu cassiren wäre. Die Sache ist insbesondere dadurch anziehend, daß sie einen jener ästhetischen Collisionsfälle bildet, in welchen das Interesse der einen Kunst dem einer anderen zuwiderläuft.

Es war zuerst der geistreiche Componist Ferdinand Hiller, welcher (in der Kölnischen Zeitung) als geharnischter Ritter für die Würde der Tonkunst einhieb, damit man doch endlich die Musik des schmählichen Sclavendienstes enthebe, den sie in den Schauspiel-Zwischenacten zu leisten hat. Er wies nach, wie für's erste schon die technischen Bedingungen, an welche die Zwischenmusik gebunden ist, z. B. die bestimmte Länge der Stücke, sehr schwer vollständig zu erfüllen sind. Noch weit häckeliger zeige sich die dramatische Anforderung an den Inhalt der Musik, welcher stets die Stimmung des vorhergehenden Actes nachzuklingen, zugleich aber diejenige oft ganz entgegengesetzte einzuleiten habe, mit welcher der nächste Act anhebt. (Wie man sieht, ist hier die Lessing'sche Anschauung bereits beseitigt.)

Um diese Ueberleitung nicht durch rohes Aneinanderfügen, sondern durch feine Schattirung zu erreichen, bedürfte es der Kunst der größten Componisten, welche kaum besondere Lust zu solcher Arbeit empfinden werden. Ueberdies müßten die Compositionen auf das Ausdrucksvollste vorgetragen und vom Publicum aufmerksam aufgefaßt werden. Dies Alles sei, wie man allgemein zugestehen wird, nicht erreichbar, — man führe daher, nach Hiller, die Schauspiele ohne Musik auf, und Niemand werde sich nach letzterer sehnen.

Daß diese Sehnsucht aber trotzdem möglich, bewies alsbald ein Aufsatz (in den „Unterhaltungen am häuslichen Herd") von Gutzkow, dessen dramaturgische Einsicht und Erfahrung gewiß geeignet waren, in derlei Fragen den Ausschlag zu geben. Gutzkow erklärt die Ausfüllung der Zwischenacte durch Musik für so nothwendig zur Erhaltung der geeigneten Stimmung im Publicum, daß sie durchaus nicht entbehrt werden könne. Kein Autor, sagt er, der selbst je ein Stück auf die Bühne gab, wird sich von der Zwischenactmusik trennen wollen. Sie fällt in die Ruhepause des Urtheils, aber sie sorgt dafür, daß das Urtheil nicht aus der Spannung kommt, sie erhält die Stimmung des Antheils, sie macht manche Schwäche des Abends gut, sie erhöht die Wirkung dessen, was gelungen. „An jenen Dawison'schen Abenden hatte der fallende Vorhang nur die Kritik eines aufgeregten Publicums freizugeben. Anders aber ist es bei einem Drama, das die Bühnen-

verwaltung nicht unter dem Schutze einer nur auf die Darstellung des fremden Künstlers gerichteten Neugier aufführt. Ohne Zwischenactmusik wird sie wenig Novitäten zur Geltung bringen. Sie wird einen minder ansprechenden zweiten, dritten oder vierten Act schon zur Klippe der im Uebrigen vielleicht werthvollen Arbeit machen, sie wird die Mühe des Einstudirens scheitern lassen, wenn sich nach dem Fallen des Vorhangs das Publicum der Ernüchterung und der Tonangabe der ewig Mäkelnden preisgibt."

Auf diese Zwischenact-Vertheidigung des berühmten Schriftstellers replicirte nun wieder ein berühmter Tonkünstler, Franz Liszt, in der Musik-Zeitschrift „Echo". Sein Aufsatz verlangt, übereinstimmend mit Hiller, nur noch viel heftiger, die Abschaffung der Zwischenactmusik. Während Hiller mehr die praktischen Inconvenienzen dieser Einrichtung betonte und seinen Angriff durch mancherlei humoristische Lichter milderte, holt Liszt seine Gründe gegen die Zwischenactmusik aus den höchsten Sphären der Musik und donnert mit dem ganzen Pathos eines Streiters für die beleidigte Majestät der Tonkunst. Die Zwischenactmusik ist ihm „ein alter Schlendrian, der die Musiker unnützer Weise ermüdet, sie entnervt, und sie durch eine Menge schlechter Angewöhnungen, welche bei einer für den Künstler demüthigenden Beschäftigung nicht ausbleiben können, für die zur Ausführung unserer großen Werke erforderlichen ernsten Studien öfters untauglich macht."

Die Entreacte haben, nach Liszt, mit der Kunst eigentlich gar keine Berührung. „Sie nähren sich von allen Gattungen Musik, ohne selbst eine Gattung zu bilden, brauchen Mozart so gut wie Strauß zu Lückenbüßern und setzen sich darüber hinweg, daß sowohl Mozart als Strauß ihre Werke in der stoffreichen, eilfertigen, ad libitum zerstückelten und noch mehr ad libitum angehörten Aufführung nicht als die ihrigen anerkennen möchten.“ Die zu gewissen Dramen geschriebenen Zwischenactmusiken (Egmont, Sommernachtstraum, Preciosa) nimmt Liszt von seinem Verwerfungsurtheil aus, denn sie bilden eine eigene Kategorie von Musik und verdienen besonders angezeigt und gewissenhaft einstudirt zu werden. Aber „die Regel darf nicht alberne oder albern gegebene Musik in den Räumen dulden, welche zum Spielen und Anhören der besten bestimmt sind“. Liszt definirt die Zwischenactmusik als „schlechte Musik, die von guten Musikern gemacht wird“. Und selbst „ein Mondbewohner oder Wüstenmensch müßte darin eine gleiche Verletzung für die Poesie wie für die Musik erkennen“. Liszt's geistreiche Sätze, vom reinsten Enthusiasmus für die Tonkunst und vom lebhaftesten Wohlwollen für die Musiker dictirt, leiden wie die Hiller'schen an der Einseitigkeit, das Interesse des Schauspiels in dieser Frage zu ignoriren oder auch rundweg zu läugnen.

Dieses letztere Interesse fand nun neuestens in dem Dramaturgen Heinrich Laube einen nüchternen, aber

desto überzeugenderen Vertheidiger. Gibt es etwas Pikanteres, als zu sehen wie zwei ausgezeichnete Musiker, Liszt und Hiller, gegen die Musik im Schauspiel agitiren, während zwei Dichter — davon einer (Laube) der Musik stets gleichgiltig, der andere (Gutzkow) beinahe antipathisch gegenüberstand — auf das Eifrigste für die bedrohte Musik im Schauspiel eintreten? Was Laube, der geistvolle und erfahrene Dramaturg, zu Gunsten der Zwischenactmusik anführt, ist so überzeugend, daß wenigstens die Hauptsätze davon hier Platz finden mögen:

Laube sagt: „Das Abschaffen der Zwischenactsmusik ist eine Barbarei. Musik vor Beginn einer dramaturgischen Darstellung und während der Pausen erhöht die Stimmung, erhält die höhere Stimmung; sie ist ein überaus werthvolles poetisches Hilfsmittel. Die Benutzung solch eines poetischen Hilfsmittels müßte erfunden werden, wenn es unbekannt geblieben wäre in den Schauspielhäusern; das längst erfundene Hilfsmittel zerstören, heißt Poesie zerstören. Seht sie mir an die Schauspielsäle, in denen auch der Orchesterraum von Zuschauern besetzt ist! Diese Zuschauer blicken wie fragend drein: Was wollen, was sollen wir hier? Was steht zu erwarten? Eine Discussion? Eine Vorlesung? Oder gar eine Hinrichtung? Da gibt's keine Spur von Sammlung für einen künstlerischen Vorgang, welcher unsere Phantasie, unser Herz, unseren erhobenen Geist in Anspruch nehmen soll. Nein, gründlich nüchtern

bleiben wir, und der Gedanke liegt ganz nahe: 's ist doch curios, daß man sich daher setzt, um drei Stunden lang ein überspanntes Treiben da oben anzusehen, eine künstliche Erregung, eine Faxe! Ich liebe es gar nicht, daß sich die Musik breitmache im Schauspiele; ich finde Beethoven's Musik zum „Egmont" sehr schön, aber sie belästigt mich in der „Egmont"-Vorstellung, weil sie mir keine Ruhe läßt für den Genuß der Dichtung, und weil sie mir dadurch die Dichtung beeinträchtigt. Aber so störend Musik sein kann, wenn sie mit breiter Selbstständigkeit im Drama auftritt, so förderlich kann sie sein, wenn sie bescheiden wichtige Punkte des Dramas begleitet und dadurch hebt, wenn sie die Pausen in der Aufführung des Dramas mit ihrem Schwunge und ihrem Reize belebt, mit jenem Reize sinnlicher Anregung, welche unsere Gefühlsnerven in Schwingung versetzt. Hauptkunst in der Oper, soll sie im Drama Hilfskunst sein, nicht mehr und nicht weniger. Die Musiker selbst sind sämmtlich, ich weiß es, geschworene Feinde der Zwischenactmusik. Ihr kindlicher Stolz will sich nicht zur Hilfsarbeit hergeben. Nächstens wird der Maler ein Bild, der Bildhauer eine Statue für die Bühne verweigern, weil Bild und Statue nicht die Hauptgegenstände auf der Bühne seien. Man wird unbedacht eingestehen, daß man von der tiefinneren Zusammengehörigkeit aller Künste nichts weiß und daß man ein künstlerischer Handwerker ist. Wenn dann auch die Dichter keine Operntexte mehr schreiben werden,

weil der Text nur eine Folie sei für die Musik in der Oper, dann wird die Thorheit offenbar werden. Freilich ist die Zwischenactmusik eine undankbare Aufgabe für die Musiker, und es wird auch der wohlfeile Spott Derer nie ausgehen, welche übertriebene Forderungen an dieselbe machen. Trotz alledem ist sie nothwendig."

Es ist bemerkenswerth, daß Laube dieser seiner Ueberzeugung sogar ein namhaftes financielles Opfer brachte. Als er die Direction des Leipziger Stadttheaters antrat, war dort bereits, nach dem Vorgang von Berlin, München und vieler norddeutscher Städte, die Zwischenactmusik abgeschafft, — aus Sparsamkeit, wie sich fast von selbst versteht. Laube führte die Zwischenactmusik sofort wieder ein, obgleich er sein Budget dadurch um einige tausend Thaler mehr belastete. Es war nicht sicher, ob ihm diese Summe nicht sehr empfindlich sein würde beim Abschluß der Jahresrechnung, aber er schlug sie ohne Bedenken in die Schanze. „Wie konnte ich," erzählt er, „ein gutes Schauspiel aufbringen wollen mit diesem Niederschlag von Trockenheit, welcher die Vorstellungen arg beeinträchtigt? Am Ende ist es auch eine falsche Sparsamkeit; denn wenn die Vorstellungen reizloser werden, dann werden sie auch in geringerem Maße besucht." Köstlich contrastirt dieser letzte Satz mit der Gegenschrift von Liszt, welcher gleichfalls das financielle Motiv anführt, aber für *seine* Ansicht, in ganz entgegengesetztem Sinne. Liszt räumt ein, daß die

Zwischenmusik im Berliner Hoftheater nicht artistischen Gründen geopfert worden sei, sondern der Casse, „dieser unbeugsamen Parze der Theatergespiele". Aber dies bekräftigt nur seine Ueberzeugung, „daß die so oft scheinbar sich kreuzenden Factoren (— die materielle Speculation und die geistigen Interessen der Kunst —) sich solidarisch zu einander verhalten, daß ihre vermeintliche Divergenz nur auf falschen Berechnungen beruht und daß die Schmälerung der Einnahme eine frühere oder spätere unvermeidliche Folge von Verletzungen gerechter Forderungen der Kunst sind. Es ist viel wahrer als man bis jetzt erkannt hat und zugeben will, daß Deficits der Kunst immer mit der Zeit in Cassendeficits auslaufen". Also nach Liszt ist die Zwischenactmusik ein Kunstdeficit, das sich auch durch schlechtere Cassenerfolge rächt. Nach Laube ist sie eine Nothwendigkeit, welche die darauf gewendeten Auslagen durch bessere Cassenerfolge lohnt. Somit sagt der Eine das gerade Gegentheil vom Andern. Die langjährigen Erfahrungen der Wiener Schauspielhäuser bestätigen unbedingt die Ansicht Laube's. Das Burgtheater, ein für die gegenwärtigen Bedürfnisse viel zu kleines, daher stets ausverkauftes Haus, würde durch Abschaffung des Orchesters nicht blos eine sehr große Ausgabe ersparen, sondern gleichzeitig eine bedeutende Mehreinnahme erzielen, da 4 bis 5 Reihen Parquetsitze in dem freiwerdenden Raum anzubringen wären. Die Zwischenactmusik ist somit für das Burg-

theater in financieller Beziehung zugleich »damnum emergens« und »lucrum cessans«, juristisch zu sprechen. Daß man trotzdem nicht daran rührt, beweist, wie fest man von ihrer Nothwendigkeit überzeugt ist. Auch Laube's Nachfolger, Franz Dingelstedt, widmete ihr die sorgfältigste Aufmerksamkeit, obwohl er für seine Person ganz wohl ohne alle Musik zu leben vermochte und nicht eine Note kannte.

In musikalischen Dingen gebührt sonst den Musikern das entscheidende Wort. Allein die ästhetischen Gründe, die sie gegen die Zwischenactmusik anführen, halten eine unbefangene Prüfung nicht aus. Hiller und Liszt gehen von einer idealeren Anschauung der Musik aus als Gutzkow, Laube und Dingelstedt; leider von einer zu idealen. Wie die Theorie manchmal das Uebliche unterschätzt, so pflegt sie in der Erörterung der Zwischenmusik zu hoch zu greifen: Das Publicum hat in Wirklichkeit nicht das Bedürfniß, in derselben idealen Stimmung erhalten, oder gesteigert zu werden, welche der Dichter den Act hindurch im Zuschauer erregt hat. Vielmehr empfinden wir nach der ungetheilten Aufmerksamkeit auf den Vorgang des Actes das Bedürfniß nach einer kurzen Ruhe. Das überall geltende Naturgesetz vom Wechsel der Anspannung und Erholung, wiederholt sich genau bei der geistigen Thätigkeit, mit welcher wir ein Drama verfolgen. Wir fühlen da nach jedem größeren Abschnitt das Bedürfniß, Sinn und Geist für eine Weile von der

Anstrengung zu erholen, nach längerer Selbstentäußerung wieder zu uns zu kommen. Man denke sich nach jedem Act eines Shakespeare'schen Trauerspiels einen Symphoniesatz von Beethoven vom großen Orchester auf das Feurigste vorgetragen und gestehe, ob man sich dieser geistigen Anspannung gewachsen fühle. Eine Zwischenmusik, die sich ihrem ästhetischen Ideal möglichst nähern, folglich den ganzen Abend hindurch die Phantasie des Hörers keinen Augenblick freigeben würde, müßte etwas Athembeklemmendes haben. Beethoren's Zwischenacte zu Goethe's Egmont sind dem Musiker das Höchste in diesem Fach; aber gerade deshalb durfte Laube als Dramaturg gestehen, daß sie ihn in der Vorstellung selbst „belästigen". Das Verlangen, die Zwischenactmusik als gleichstrebende und gleichvermögende Bundesgenossin dem Drama beizugesellen, besteht nur in der Theorie, nicht in der Wirklichkeit. Auch Hiller klagt über die Unaufmerksamkeit und die laute Conversation bei der Zwischenactmusik und folgert daraus, man solle die Leute lieber ganz ungehindert ohne Musik plaudern lassen. Unser trefflicher Freund vergißt, daß es noch etwas Betrübenderes gibt, als die allgemeine Unaufmerksamkeit bei einer Musik, nämlich die ausdrückliche Bestimmung einer Musik, solche General-Unaufmerksamkeit zu würzen. Die Musik in den Zwischenacten gibt das klingende Medium ab, in welchem die Conversation schwimmt. Sie verknüpft auf einer unabsehbar tiefern Stufe, als es das Schau-

spiel gethan, die isolirten Einzelbestandtheile einer großen Versammlung zu einer Art von momentanem Gesammtinteresse. Die Berichte über die neuen Entmusicirungs-Versuche lauteten alle dahin, daß diese Vorstellungen etwas eigenthümlich Nüchternes, Gedrücktes hatten.

Die Zwischenactmusik ist unentbehrlich, — allein über das Warum darf man sich keine Illusionen machen. In ihrer Benutzung für Zwischenacte wird die Musik bei derjenigen Seite gepackt, wo sie sterblich ist, sterblich und dennoch unersetzlich. Die Luft soll lieblich erschüttert, die Aufmerksamkeit halb zerstreut, halb angelockt werden.

Es kommt der Musik als Eigenthümlichkeit zu, daß sie wie gar keine andere Kunst zu den höchsten und zu den alltäglichsten Zwecken verwendet werden kann. Letzteres ist überall dort der Fall, wo dem Zuhörer nicht daran liegt, einer bestimmten Musik zuzuhören, sondern nur überhaupt Musik zu hören, d. h. von Tönen umgaukelt und sinnlich angeregt zu sein.

In einem bekannten Büchlein habe ich vor Jahren versucht, diese Eigenthümlichkeit der Tonkunst und die Verschiedenheit zwischen einer ästhetischen und einer rein elementarischen Aufnahme derselben genauer zu begründen. Hier ist nur auszusprechen, daß die Zwischenactmusik bei Schauspielen entschieden in die letztere Kategorie gehört. Beim Tanz und beim

Marsch ist die Bedeutung der Musik eine höhere als im Zwischenact, sogar bei den Reiterkünsten im Circus spielt sie eine wesentlichere, weil rhythmisch unentbehrliche Rolle.

Sobald lediglich im Interesse der Tonkunst gesprochen wird, ist gegen die Abschaffung ihrer Zwischenactfrohne nichts einzuwenden. Der Dramaturg ist aber gar nicht in der Lage, das Interesse der Tonkunst dem Theatralischen voranzustellen. Die Dienste, welche sie leistet und in alle Ewigkeit leisten wird, nimmt er in seinen Sold. Er begehrt nicht Hand und Herz von ihr, nur die Gefälligkeit, ihn eine kurze Strecke Wegs zu begleiten.

Diese Stellung einmal zugegeben, wird man sich auch über die Wahl der Musikstücke für Zwischenacte leichter vereinigen. Kein rechter Musiker wird Beethoven's Symphonien oder Weber's Ouverturen ausliefern wollen, damit dabei Tagesneuigkeiten besprochen und die Toiletten gemustert werden.

Es ist wohl das Beste, die beiden Seiten der Musik, ihre souveräne und ihre dienende, möglichst zu trennen. Jede Bestrebung, hier zu vereinigen, wird zum Mißerfolg führen.

Classische Compositionen gehören nur in's Concert, weil da das Publicum durch sein bloßes Erscheinen die Garantie leistet, zuhören zu wollen. Für die Ausfüllung von Schauspielpausen werden Stücke, welche den Charakter des Dramas nicht Lügen strafen und

den musikalischen Geschmack nicht beleidigen, ihren nächsten Zweck erfüllt haben.

Bei außergewöhnlichen Anlässen (Egmont, Sommernachtstraum) wird man eine größere Theilnahme vom Publicum auch erwarten dürfen. Für die Regel des Alltags wäre es aber ein ganz unzulässiges Begehren. Die Aufnahme tiefer gedankenreicher Compositionen muthet uns eine größere Anstrengung zu, als wir im Drama auf Musik verwenden wollen und können. Classische Compositionen sind es nicht, was dem Repertoire der Zwischenactmusiken noth thut, sondern kleine, wohlklingende Stücke, an deren Zusammenhang nichts zu verlieren ist.

Daß man es verschmäht, für Zwischenacte von Possen und Lustspielen gute Tanzmusik auszuwählen, die ja für diesen Zweck wie geschaffen ist, scheint mir eine engherzige Prüderie.

Was die Ausführung der Zwischenmusiken betrifft, so hat das Publicum ein Recht, zu verlangen, daß sein Gehör nicht beleidigt werde, denn wenn es auch nicht zuhört, so hört es doch. Die Musik aber läßt sich nicht verstecken.

Wir kommen somit zu dem Schlußsatz: man behandle die Zwischenactmusik nicht wie einen gleichberechtigten Kunstbestandtheil dramatischer Aufführungen und ihr Verhältniß zum Drama nicht als ein ideales Zusammenwirken beider Künste, sondern als ein äußerliches, durch Zweckmäßigkeit und Sitte ge-

billigtes Attribut der Vorstellung. Die Sorgfalt, welche man auf die Ausstattung der Vorstellungen, auf Ausschmückung des Zuschauerraumes, auf Beleuchtung und Decorirung wendet, widme man in gleicher Weise der musikalischen Draperie der Zwischenacte. Damit hebt man das Drama, ohne die Tonkunst zu erniedrigen.

»Contre la Musique.«

(1881.)

Unter diesem aufregenden Titel hat der greise französische Poet und Akademiker Victor de Laprade ein stattliches Buch veröffentlicht, welches ihm unter musikalischen und sonstigen gefühlvollen Seelen wenig Freunde machen wird. Auf einen so umständlichen Feldzug gegen die Musik hatte es der Dichter der „Evangelischen Oden", der poetische Milchbruder Lamartine's, anfangs nicht abgesehen. Eine kleinere Abhandlung über „Philosophie der Musik" war vor einigen Jahren von ihm erschienen, welche den Grundstock des neuen Buches bildet. Laprade hatte nämlich in jenem Aufsatze mit so verbissener Vorliebe bei den Schattenseiten der Musik und ihrer Verehrer verweilt, daß Letztere ihn öffentlich als einen „unversöhnlichen Feind der Tonkunst" bezeichneten. Durch diesen Vorwurf gekränkt

und obendrein durch eine feine Gegenschrift von Mr. de Falloux zur Abwehr aufgestachelt, schrieb nun Laprade sein Buch »Contre la Musique«, welches seine ursprünglichen Ansichten weiter ausführen, durch neue Beweismittel schützen und seinen Gegnern einleuchtend machen sollte.

Ein ganzes Buch „gegen die Musik" besitzen wir meines Wissens in der deutschen Literatur nicht, aber zahlreiche scharfe Ausfälle, die in wenigen Zeilen oft mehr Gift enthalten, als manches lange Capitel des würdigen Laprade. Namentlich zwei solche Stellen fallen mir als besonders charakteristisch ein; sie mögen — als in Musikkreisen weniger bekannt — hier ein Plätzchen finden. Der erste Ausfall steht in Gutzkow's einst vielbesprochenem, jetzt halbverschollenem Roman „Wally" und lautet: „Was soll uns überhaupt Musik, diese klingende Mathematik? In den großen Musikern habe ich immer Leute gefunden, die, obschon sie immer mit Schlüsseln umgehen, doch über nichts Aufschluß geben können. Wenn ich bei irgend einem Musikstücke ein solcher Narr bin, dadurch und deswegen an die Unsterblichkeit der Seele zu glauben, so verbinden zu gleicher Zeit Andere damit einen Begriff, der vielleicht der entgegengesetzte ist. Nein, die Musik wird aufhören, zu den ersten Künsten gerechnet zu werden. Nähert sich die Musik in der Oper nicht schon immer mehr der rhetorischen Declamation? . . . Was sind Hunderttausende in der Welt ohne das Bischen Fortepiano, was

sie spielen können!" Noch reizender ist folgende Bosheit, welche der geistreiche Hermann Presber in seiner Novelle „Ein Anempfinder" gegen die Musik abschnellt: „Der Ton ist die tönende Seele. Bei tönenden Seelen findet sich aber meistens kein Geist. Die Musik ist die einzige Kunst, in welcher neben dem Talente die Dummheit ein fröhliches Fortkommen findet und frech und anspruchsvoll auftreten darf. Ja, ja! Die Musik ist die gesellschaftlichste und geselligste Kunst. Es fragt sich nur, wer sich in der rein musikalischen Gesellschaftlichkeit und Geselligkeit lange wohl befindet. Gib einem Menschen das hohe C und das tiefe C und er wird dir wie jener mit Gold beladene Esel Philipp's von Macedonien in alle Städte und Gemächer dringen."

Mit den Waffen des Humors, des gutmüthigen oder des ätzenden, kämpft Herr v. Laprade keineswegs; er will nicht verspotten, sondern belehren, und thut dies durchweg mit Ernst und Ueberzeugung. Den Titel seines Buches bezeichnet er selbst im Vorworte als lügnerisch, als einen »titre menteur«, der nicht sowohl herausfordernd als herausgefordert sei durch unbillige Gegner. Denn er selbst, Laprade, sei nichts weniger als ein Feind der Musik, „dieser bezauberndsten aller Künste". In unserer Zeit fordere man aber leider unbedingte Bewunderung auf allen Gebieten; den Mißbrauch, die Uebertreibung einer Sache bekämpfen, heiße sofort „ihr Feind sein". Wir glauben es dem greisen Poeten aufs Wort und muthen ihm eine wirk-

liche Feindschaft oder Verachtung gegen die Musik so wenig zu, wie den Deutschen Gutzkow, Presber, Heine und Anderen, die irgend einmal ihrem Aerger über die gefährlich um sich greifende Musik-Epidemie Luft gemacht haben. Sie sind im Grunde nur Gegner einer sinn- und maßlos musicirenden Gesellschaft, welche der Tonkunst den höchsten Rang unter den Künsten einräumen und das Recht des Gedankens herabsetzen möchte neben jenem der Empfindung. Nicht „gegen die Musik" fühlen sich unsere Ritter vom Geiste gereizt und kampflustig, sondern gegen die Nachtheile, welche deren einseitiger und übertriebener Cultus für die allgemeine Geistesbildung herbeiführt. Selbst die auffallende Bitterkeit in Aussprüchen wie die früher citirten können wir leicht begreifen und vergeben. Muß es doch gerade Schriftsteller und Dichter, welche ihr Leben der inhaltreichsten Kunst, der Kunst des Wortes und Gedankens gewidmet, tief verstimmen, wenn sie allenthalben die Bevorzugung der Musik, dieser Kunst der schönen Inhaltlosigkeit, zu erfahren haben. Mit einer Art Beschämung erleben sie ja täglich, wie in unseren großen und kleinen Gesellschaften unersättlich musicirt, aber höchst selten vorgelesen wird, und die schlechteste Oper eine längere Conversation hervorruft, als das beste neue Buch. Es ist bemerkenswerth, daß Dichter und Schriftsteller lediglich die Rivalität der Musik, nicht die der Malerei oder Architektur als feindselig empfinden. Uebrigens sind es nicht die Poeten allein, sondern mit-

unter auch Musiker von Beruf, welche durch die Aufdringlichkeit und geistlose Unersättlichkeit des allgemeinen Musiktreibens sich in ihrer ernsteren, keuscheren Musikliebe verletzt und in eine Art von Opposition getrieben fühlen. Ein Musiker, einer unserer besten (Ferdinand Hiller), hat bekanntlich den Klageruf „Zu viel Musik!" an die Spitze eines tonabwehrenden Aufsatzes gestellt. Die Uebertreibung ist es, die Uebertreibung eines an sich löblichen und von uns getheilten Gefühles, was den Geist des Widerspruches in uns wachruft. Wer hätte es nicht an sich selbst einmal erfahren, daß er gegen einen aufrichtig geschätzten Componisten oder Schriftsteller kühler und strenger gestimmt wurde, sobald diesen das große Publicum auf Kosten Anderer zu überschätzen und mit dieser Ueberschätzung herausfordernd zu prahlen begann? Und ähnlich wie mit einzelnen Künstlern mag es uns einmal auch mit einer ganzen Kunst ergehen. Die maßlose Herrschaft der Musik in unseren Tagen, die Gutzkow'schen Hunderttausende, die nichts sind, ohne ihr Bischen Clavierspiel, und die Presber'schen goldbeladenen Esel vom hohen und vom tiefen C können mitunter dem ehrlichsten Musikfreunde Worte entreißen, die nach Musikfeindschaft schmecken. Ich selbst mußte eines Tages den Vorwurf lesen, daß meine bekannte Schrift „Vom Musikalisch-Schönen" ohne alle Liebe für die Musik geschrieben sei. Allerdings hatte die Musikschwelgerei, wie sie insbesondere in Oesterreich wucherte, mich zum Nachdenken

gedrängt, ob wir darin nicht zu weit gehen und möglicherweise zu tief sinken? Das Bedenken, es könnte die Energie einer so viel und leidenschaftlich musicirenden Nation eines Tages für höhere Aufgaben versagen, schien mir ernst genug und nicht zu bemänteln. Manch scharfer Ausspruch des genannten Büchleins gegen die blinde Ueberschätzung der Musik und ihren einseitigen Cultus war lediglich aus der Opposition geflossen, die gleich einer Nothwehr uns von den Fanatikern derselben Muse abgezwungen wird. In Wahrheit spricht darin nicht ein Musikfeind gegen die Musikfreunde, sondern ein Musikfreund gegen die Musiknarren. Die Erwähnung meiner eigenen Schrift mag hier Entschuldigung finden, weil sehr Vieles in de Laprade's Buch vollkommen mit dem übereinstimmt, was ich vor 25 Jahren schrieb. Neues dürfte man in musikalischer und philosophischer Untersuchung bei Laprade kaum antreffen, aber viel Wahres und Treffendes, insbesondere in Bezug auf französische Zustände. Allerdings hätte Letzteres auf einem viel kleineren Raum Platz gefunden, als auf 358 Octavseiten, und würde, knapper zusammengedrängt, an Wirkung gewonnen haben. Die Mehrzahl der französischen Schriftsteller, welche ihre Sprache so mühelos und meisterlich handhaben, werden durch diesen Vorzug gern zu breiter Redseligkeit verleitet. Die siebzig Jahre unseres würdigen Autors mochten dieser Neigung zu rhetorischer Umständlichkeit überdies Vorschub leisten.

Daß de Laprade sich ausdrücklich für einen Freund der Musik und warmen Verehrer Mozart's und Beethoven's erklärt, ist vielleicht nicht ganz überflüssig, seit die französischen Schriftsteller von ihrem berühmten Collegen Alphonse Daudet als ganz und gar unmusikalische Menschen denuncirt worden sind. In einer empfehlenden Vorrede zu dem unbedeutenden Buche eines jüngeren Freundes (»Instruments et Musiciens« von Léon Pillaut) sagt nämlich Daudet: „Im Allgemeinen ist den Schriftstellern die Musik ein Gräuel. Man kennt die Ansicht Théophile Gautier's von dem „unangenehmsten aller Geräusche": Victor Hugo, Banville, Leconte de Lisle, Saint-Victor theilen dieselbe vollständig. Goncourt rümpft die Nase, sobald man ein Piano öffnet. Emil Zola erinnert sich dunkel, in seiner Jugend auf irgend etwas gespielt zu haben, er weiß nicht mehr recht, was es war, Flaubert gab sich zwar gerne das Ansehen eines Musikkenners, allein dies geschah nur Turgéniew zu gefallen, welcher seinerseits wieder niemals eine Musik geliebt hat, außer die im Salon der Madame Viardot."

Was Laprade bekämpft, ist nur das Uebermaß in Genuß und Ausübung der Musik und dessen schädliche Einwirkung auf das geistige Leben der Nationen. Die Musik, klagt er, ist schlechtweg die Kunst unserer Zeit. Den Beweis ihrer Herrschaft liefert das ungeheure Budget, das sie jährlich verschlingt. Die Statistik

belehrt uns, daß für keine Kunst so viel Geld ausgegeben wird (vom Staate, von Instituten und von Privaten), wie für die Pflege der Musik. Was ihre so hoch gepriesene moralische Macht betrifft, so erinnere man sich, daß die großen und die kleinen Despoten sie stets protegirt haben. Musik sei die Lieblingskunst unterdrückter Völker. Das am wenigsten musikalische Volk sei unstreitig das freie England. Die Franzosen haben zu allen Zeiten ihrer historischen Größe falsch gesungen; das schadete nichts, da sie richtig zu denken und tapfer zu handeln verstanden. Jetzt sei auch Frankreich fortgerissen von dem musikalischen Fortschritte und sein „neuer Geist" eng verbunden mit der aus Deutschland und Italien importirten Kunst. So immense Summen wie Paris für das neue Opernhaus, bewillige ein Volk sonst nur für religiöse Zwecke. Es sei aber auch heutzutage wirklich eine Religion, ein Cultus, wofür ein Opernhaus errichtet wird. Man muß um jeden Preis einen Tempel für die neue Gottheit bauen, eine Andachtsstätte für all die Pilger der Wollust, die nach Paris strömen. „Das neue Opernhaus ist die wahre Kathedrale des Materialismus." Laprade fühlt bei diesem Satze, daß er doch zu weit gegangen, nicht in seiner Opposition gegen die herrschenden Zustände in Frankreich, die ihm ein Gräuel sind, wol aber in seinen Anklagen gegen die Musik. „Es ist wahr," fügt er bei, „daß die Musik eigentlich nicht viel bedeutet in diesen Herrlichkeiten unserer Oper; sie liefert nur den

Vorwand zu dem Tempel, der in Wahrheit ganz anderen Göttinnen dient. Allein die Musik, diese scheinbar unkörperlichste aller Künste, ist doch die Veranlassung für all den entwürdigenden und grobsinnlichen Luxus, der sich in den Opernhäusern breitmacht und die wahren Andächtigen verscheucht. Das nackte Vergnügen, ohne jede höhere geistige Beimischung, wird hier unter dem Commando der Musik, welcher sich alle anderen Künste gehorsam unterwerfen, zum Selbstzweck erhoben."

Laprade erblickt und verabscheut in der Herrschaft der Musik keineswegs etwas Vereinzeltes; er citirt als Mitschuldige an der allgemeinen Verderbniß die Entwicklung der Naturwissenschaften und das Auftreten der Demokratie. Dies sind ihm drei gleichzeitige und engverbundene Erscheinungen, drei zusammenwirkende Factoren des moralischen Verfalles. Er stellt sich das künftige Frankreich unter dem Bilde einer immensen Spieldose vor, die mit Dampf zwischen zwei Schienen getrieben und von einer „großen Nation" bevölkert ist; der Mechaniker steht im Mittelpunkte und dreht eine Kurbel, um die Bewegung zu beschleunigen oder zu verzögern, während die Reisenden, durch süße Melodien in Halbschlummer eingelullt, ohne Aufenthalt dem nächsten Zusammensturze entgegengeführt werden.

Jedes Capitel des Buches »Contre la Musique« enthält Wahres und Begründetes, fast jedes aber geht in Uebertreibungen aus und gelangt zu irgend einem

Punkte, wo der wohlmeinendste Leser nicht mehr mitgehen kann. Um unsere musiktolle Gegenwart herabzusetzen gegen das Alterthum, preist der Verfasser die spartanischen Richter, welche den Musiker Timotheus bestraften, weil er drei neue Saiten seiner Lyra hinzuzufügen wagte. „Unsere Zeit," meint Laprade, „würde den Verbesserer wahrscheinlich krönen, anstatt ihn zu strafen." Gewiß würde heutzutage Niemand einen Instrumentenmacher als staatsgefährlich verfolgen, der die Scala seines Instrumentes um einige Töne bereichert. Aber gerade das beweist, daß man heute der Musik ungleich geringere Wichtigkeit beimißt, ihr weit weniger Einfluß auf die Sitten zutraut, als es ehemals geschah — eine Wendung des öffentlichen Geistes, welche somit Laprade von seinem Standpunkte nur freudig anerkennen müßte. Wir geben heute höchstens zu, daß die Musik durch die Sitten verschlechtert wird, nicht aber umgekehrt. So begründet ferner die Forderung ist, daß die Musik nicht unverhältnißmäßig die übrigen Künste überwuchern und die Pflege der Wissenschaften beeinträchtigen dürfe — in seinen Folgerungen läßt sich Laprade als Anwalt der übrigen Künste, namentlich der Malerei, abermals zu weit fortreißen. Er stößt sich an die starke Einseitigkeit, an das nur nach Innen concentrirte Wesen der größten Componisten und fragt: „Welcher intelligente, geistig ehrgeizige Mensch möchte nicht lieber Michelangelo oder Leonardo da Vinci sein, als Mozart oder

Beethoven?" Das kommt, glaube ich, ganz auf die persönliche Vorliebe und Begabung für die oder die andere der beiden Künste an, ist also Geschmackssache. Für meinen Theil bekenne ich unbedenklich, daß ich lieber Mozart oder Beethoven sein möchte, als Michelangelo oder Leonardo da Vinci, weil ich, mehr auf das Ohr als auf das Auge organisirt, Mozart und Beethoven ungleich mehr Genuß und Erhebung verdanke und sie mir persönlich unentbehrlicher sind, als die beiden großen Maler. Unzählige Menschen, denen der „Ehrgeiz des Geistes" keineswegs abgeht, werden ebenso wählen und Andere wieder mit gleichem Rechte entgegengesetzt. Wenn Laprade statt Michelangelo und Leonardo da Vinci „Goethe und Shakspeare" gesagt hätte, dann freilich stünde die Sache etwas anders.

In den rein theoretischen Untersuchungen Laprade's — z. B. ob die Musik einen bestimmten Gegenstand oder Gedanken ausdrücken könne? — wird der in deutschen Schriften bewanderte Leser kaum etwas Neues finden. Doch illustrirt er die eben erwähnte Frage durch eine hübsche und wenig bekannte Anekdote. George Sand erzählt nämlich in einer ihrer Schriften, daß sie einmal, durch ein unrichtiges Concertprogramm irregeführt, der Meinung war, die heroische Symphonie von Beethoven zu hören, während in der That die Pastoralsymphonie gespielt wurde. Mit Entzücken lauscht sie den Tönen, hört voll reger Phantasie alle feinen Intentionen des Componisten heraus und legt bis in's Detail

den „heroischen" Inhalt der — Pastoralsymphonie aus! Allerdings ein starkes Stückchen von einer geistvollen Musikfreundin, welche jahrelang die intime Freundin Chopin's und Liszt's gewesen. Laprade jedoch behauptet, daß in dem elegantesten Concertpublicum von Paris nur wenige eine größere Unfehlbarkeit an den Tag legen würden, als George Sand in dem gegebenen Falle.

Ueber den Musiksinn seiner Landsleute spricht Laprade ein Urtheil, wie es von irgend einem ausländischen Franzosenfresser nicht ungünstiger gefällt werden könnte. Das Schlimmste bei dem gegenwärtigen Musiktaumel Frankreichs sei, daß drei Viertheile unserer Schwärmer für Musik nicht das ABC davon verstehen. Sie stürzen sich in eine Bewunderung, welche deshalb so bequem ist, weil sie keinerlei Verstandesthätigkeit erfordert. Die unendliche Vermehrung der Claviere in Frankreich, ihr Eindringen in alle Häuser von der Portierloge bis in die Dachkammer hat den musikalischen Sinn in unserer Nation nicht im mindesten erhöht. Wir bleiben in Wahrheit sehr unmusikalisch, während wir uns mit Musik bis an den Hals anstopfen. „Ja," schließt Laprade, „ich kenne nichts Schrecklicheres, als die Excesse eines Volkes gerade in einer Kunst, für die es keine tiefere Begabung und feinere Empfindung besitzt."

Nach diesen durch Uebertreibung und Bitterkeit getrübten Untersuchungen thut es wohl, schließlich auf

ein durchaus wahres und vernünftiges Capitel zu stoßen, welches die Stellung der Musik in der Erziehung beleuchtet. Die Mahnungen Laprade's gegen das Ueberwuchern des Clavierunterrichtes, welcher auf Kosten einer ernsteren Bildung so unendlich viel Zeit verschlingt, ohne Rücksicht auf Talent und Neigung den Knaben und noch mehr den Mädchen aufgezwungen wird und doch nur selten zu bleibendem, werthvollem Resultate führt, sie sind nur zu begründet und verdienen alle Beherzigung — nicht blos in Frankreich.

Beethoven in Wien.

(Zur Feier der Enthüllung des Beethoven-Denkmals am 1. Mai 1880.)

So hat denn Wien auch seine Beethoven-Statue! — Freudig bewegt betrachten wir das mächtige Denkmal, das Oesterreichs Hauptstadt einem ihrer größten Bürger errichtet hat. Fast dürfen wir sagen einem ihrer größten Söhne. Beethoven, der jung und unbekannt nach Wien pilgerte, um es nie wieder zu verlassen, gehört Wien an mit seiner ganzen Kunst und fast mit seinem ganzen Leben; der Stadt Bonn nur mit seiner Wiege und seiner Kindheit. Große Männer werden zwar auch in kleinen Orten geboren, aber nur große Städte können sie erziehen und vollenden. Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven, sämmtlich nicht in Wien geboren und doch ohne Wien nicht denkbar, haben Oesterreichs Hauptstadt zur musikalischen Hauptstadt von Europa gemacht.

Hundertundzehn Jahre sind seit Beethoven's Geburt verflossen; fünfunddreißig Jahre seit der Errichtung seines Standbildes in Bonn. Von den Männern, welche das Bonner Denkmal in's Leben riefen, und an deren Spitze noch der uraltehrwürdige August Wilhelm von Schlegel stand, weilen wenige mehr unter uns. Ein neues, jüngeres Geschlecht schaart sich heute vor der Wiener Beethoven-Statue, der verspäteten Huldigung durch verständnißinnigere und allgemeinere Verehrung gleichsam nachhelfend. Aus freiwilligen, freudig zuströmenden Gaben ist dies Monument entstanden und aus dem Ertrage von Fest-Aufführungen Beethoven'scher Musik. Er hat sich somit, auch noch in anderem als dem gebräuchlich idealen Sinne, sein Monument selbst gesetzt.

Was ließe sich aus Anlaß dieses Festes Neues sagen zu Beethoven's Preise? Ein halbes Jahrhundert ist erst verflossen seit Beethoven's Heimgang, und bereits füllen die Forschungen über sein Leben, die Erklärungen seiner Werke eine ganze Bibliothek. Ein unbescheidenes Wagstück müßt' es heißen, hier neue Aufschlüsse über seine Musik, oder auch nur neue Bilder für deren Wirkungen bringen zu wollen. Ein Gedanke jedoch erlaubt, ja zwingt uns zum Verweilen, da er heute wohl keinen der Anwesenden unberührt läßt, es ist der Gedanke: was Beethoven für Wien, was Wien für Beethoven gewesen.

Es fügt sich bedeutsam, daß die beiden großen Monumente, welche Wien, die Metropole Deutsch-Oester-

reichs, unmittelbar nacheinander errichtet hat, Friedrich Schiller und Beethoven gelten. Schiller, der Sänger des deutschen Volkes, und Beethoven, der deutscheste aller Tondichter. In rühmlichem Aufschwung nationaler Begeisterung hat Wien, welchem Schiller persönlich fremd geblieben, sein Denkmal errichtet. Schiller gehört uns, wie er jedem anderen deutschen Orte gehört, wie Luft und Sonnenlicht uns gehören. Beethoven aber nennen wir unser in viel engerem Sinne, mit weit stärkerem Rechte. Außer der allgemeinen deutsch-nationalen, hat Beethoven für Wien eine unschätzbare locale Bedeutung. Hier hat Beethoven volle 35 Jahre gelebt, hier wohnte, hier schuf er, hier ruht er aus von dem heißen Kampfe des Lebens. Wie oft betrat sein Fuß diesen Grund, auf dem sein Denkmal sich heute erhebt, wie oft überschritt er hier das Wienflüßchen, um in den schattigen Alleen des Glacis zu lustwandeln! Und wenn der seltsame, in Gedanken versunkene Spaziergänger, den Hut tief in das wild umflatterte Haupt gedrückt, nicht rechts, nicht links blickend, durch die Menge stürmte, da flüsterten die Leute sich zu: „Das ist der Beethoven!" und wichen ehrerbietig zur Seite.

Unzählbar und unzerreißbar sind die Fäden, die Wien mit Beethoven's Persönlichkeit, mit jeder Gewohnheit seines Lebens und Wirkens verknüpfen.

Sechzehnjährig kommt der junge Beethoven aus Bonn zu einem ersten flüchtigen Besuch nach Wien.

Er trägt wenigstens die eine kostbare Frucht heim: Mozart kennen gelernt zu haben, der ihn spielen hörte und prophetisch auf seine künftige Größe hinwies. Fünf Jahre später, im November 1792, rückt Beethoven abermals in Wien ein, um es nie wieder zu verlassen. Ein österreichischer Erzherzog, Churfürst Max Franz, der großen Maria Theresia Sohn, war es, der den vielversprechenden Jüngling zur weiteren Ausbildung nach Wien geschickt; ein österreichischer Cavalier, Graf Waldstein, des Churfürsten Liebling, hatte für ihn die Mittel zur Reise und zum Aufenthalt in Wien erwirkt. In Beethoven's frühesten Anfängen waren somit, noch ehe er österreichischen Boden betrat, österreichische Mächte schützend und fördernd thätig gewesen. In Wien angelangt, amalgamirt er sich schnell, gesellig und künstlerisch, mit dem österreichischen Volke. Nicht Bach und Händel, sondern die großen österreichischen Meister Haydn und Mozart werden die Vorbilder seines Schaffens; Haydn, Albrechtsberger, Salieri und Schenk zeitweilig die Lehrer dieses jeglichen Unterricht bald überflügelnden Scholars.

Der österreichische Adel, damals die Blüthe unseres geistigen Lebens, nimmt den jungen Rheinländer, der ohne Namen, ohne gewinnendes Aeußere, ohne gesellige Talente sich einführt, mit auszeichnendem Wohlwollen auf, und ermüdet nicht, ihn zu hegen, zu fördern. Beethoven aber wird durch die Art seines Auftretens in diesen Kreisen epochemachend für die ganze sociale

Stellung des Musikers. Indem er blos auf Grund seiner sittlichen Integrität und seiner künstlerischen Begabung dem höchsten Geburtsadel gegenüber volle Gleichberechtigung in Anspruch nimmt, erobert er nicht blos sich, sondern dem ganzen Stande seiner Kunstgenossen einen gesellschaftlichen Rang, wie Haydn und Mozart ihn niemals genossen.

Wovon sich Wien zuerst Wunderdinge erzählte, war nicht sowohl Beethoven der Componist, als der Claviervirtuose. Obgleich er selbst auf diesen Ruhm bald verzichtet hat, seine Wirksamkeit als Virtuose und Concertgeber prägte sich im Wiener Musikleben tief und bleibend ein. Beethoven's erstes öffentliches Auftreten fand am 24. März 1795 statt, er spielte im Burgtheater für die Tonkünstler-Societät zum ersten Male sein C-dur-Concert op. 15. Die Periode seines Virtuosenthums liegt vollständig beschlossen zwischen 1795 und 1814. In den Akademien, die er „zu seinem Vortheile" gab, legte er mehr Gewicht darauf, sich als Componist zu zeigen, denn als Virtuose; er hat auch niemals fremde Compositionen gespielt. Wir sehen Beethoven mit collegialer Bereitwilligkeit in den Concerten anderer, von ihm geschätzter Künstler mitwirken, sodann in vielen Wohlthätigkeits-Concerten, für das Bürgerspital, für die „Gesellschaft der adeligen Damen", für das Tonkünstler-Pensions-Institut.

Wohin wir blicken, stoßen wir auf Stätten seines künstlerischen Wirkens. Verfolgen wir das Wien-

flüßchen, auf welches Beethoven's Denkmal herabsieht, nur eine kleine Krümmung weiter, so stehen wir vor dem Theater an der Wien, das die erste Aufführung seines „Fidelio" und seines „Christus am Oelberg" brachte und manche Akademie, in welcher Beethoven neue große Instrumentalwerke selbst dirigirte oder spielte. Zur Eröffnung des Josefstädter Theaters componirte und dirigirte Beethoven seine Ouverture „Weihe des Hauses". In der inneren Stadt erinnert uns der große Universitäts-Saal an die denkwürdige erste Aufführung der Siebenten Symphonie und der „Schlacht von Vittoria"; der große Redoutensaal an die Cantate „Der glorreiche Augenblick" und an die letzte von Beethoven dirigirte Akademie von 1824; das Burgtheater an Beethoven's Ballet „Prometheus" und an seine Mitwirkung in den Concerten der Tonkünstler-Societät; das Kärntnerthor-Theater an den umgearbeiteten „Fidelio" von 1814 und die erste Aufführung der Neunten Symphonie. Sogar die bescheidenen Säle „Zum römischen Kaiser" auf der Freiung und zur „Mehlgrube" konnten sich Beethoven'scher Concert-Productionen berühmen. In den Morgen-Concerten im Augarten hörte man zum ersten Male die D-dur-Symphonie und das C-moll-Concert. Im Prater endlich, an einem Maimorgen 1814, spielte Beethoven sein großes B-dur-Trio mit Schuppanzigh und Linke; es war sein letztes öffentliches Auftreten als Clavierspieler.

So fand sich Beethoven bald vertraut und verwachsen mit allen musikalischen Instituten, allen künstlerischen Interessen Wiens. Er fühlte sich aber auch im Gemüthe tief betheiligt an den politischen Schicksalen Oesterreichs, an Freud und Leid des gesammten österreichischen Volkes. Im Jahre 1797 singt er sein „Kriegslied der Oesterreicher" (vom Lieutenant Friedelberg), er feiert die Befreiungs-Kriege mit seiner „Schlacht von Vittoria" (1813), mit zahlreichen kleinen Chören und Liedern, endlich mit seiner Cantate „Der glorreiche Augenblick". Zur Verherrlichung des allgemeinen Völkerfriedens dirigirt er 1814 diese Cantate vor der glanzvollen Versammlung des „Wiener Congresses". Nur in ihren Beziehungen zu Wien sind hier Beethovens Tondichtungen genannt. Von diesen Werken selbst und ihrer Herrlichkeit soll lieber kein überflüssig Wort gesprochen werden.

Wer ermißt die Summe von Glück, Freude, Trost und Erhebung, die Beethoven von seiner „Adelaïde", seinem Septett, seinen ersten Sonaten an bis zu seiner letzten Symphonie den Menschen gespendet! Und Wien hat alle diese Werke zuerst besessen und genossen. Im Wiener Verlag erschien Beethoven's Opus Eins und erschien sein letztes (das 137.) Werk. Wie Einer von jenen gewaltigen Nibelungen, die vom Rhein an die Donau gezogen, kam Beethoven hierher und thürmte einen unermeßlichen Schatz auf. Nicht versenkt, nicht vergraben ward dieser Schatz, er floß

von Wien aus als klingendes Gold über das ganze Erdenrund.

Die lachenden Ortschaften, die in waldgrünem Kranze Wien umgeben, waren gleichsam seine Arbeitsstätten, seine Poetenstübchen. Es grünen noch die Bäume, unter denen er sann und schuf. Zwischen den Weinbergen Badens und Merkensteins lustwandelnd ersinnt Beethoven seine Neunte Symphonie; am Fuße des Kahlengebirges, in Heiligenstadt, die Pastoral- und die C-moll Symphonie, in Hetzendorf und im Schönbrunner Parke concipirt er den „Fidelio" und „Christus am Oelberg", in Mödling die große Festmesse. Die uns wohlbekannten trauten Sommerfrischen, sie sind fast alle durch wiederholten Aufenhalt Beethoven's bezeichnet und verewigt; in ihren Wäldern, ihren Gärten keimten und reiften seines Geistes kostbarste Früchte.

So fest wurzelte Beethoven im Wiener Boden, daß er zeitlebens nicht Anstalt machte, sein Geburtsland wiederzusehen. Er liebte Oesterreich und die Oesterreicher; und so weit er bei seinem quälenden körperlichen Leiden, bei seinem reizbaren, leidenschaftlichen Temperament, bei seinen ewig dissonnirenden Verwandtschaftbeziehungen überhaupt zufrieden sein konnte, fühlte er sich wohl in Oesterreich zufrieden. Wir wissen, daß die ärgerlichen Worte, die Beethoven in seinen letzten Jahren gegen Wien zu richten liebte, als leidenschaftliche Ausbrüche, nicht als überlegte An-

klagen aufzunehmen sind. Sie hatten ihren Grund theils in ihm selbst, theils in Verhältnissen, die, unabhängig von Wien, allerorten dieselben gewesen wären. Wir können heute glücklicherweise auf gründliche und unparteiische Forschungen hinweisen, welche sonnenklar darthun, daß es um Beethoven's materielle Stellung in Wien, wie um seine künstlerische Anerkennung ungleich besser stand, als man früher auf Grund irrthümlicher Darstellungen geglaubt hat. Man muß nur nicht die ganz veränderten, unvergleichlich günstigeren Verhältnisse der Gegenwart als Maßstab anlegen; d. h. man muß Beethoven's materielle und künstlerische Erfolge nicht mit denen Wagner's oder Verdi's vergleichen, sondern mit jenen von Haydn und Mozart. Daß Beethoven gedarbt habe, gehört für alle Zeiten in's Reich der Fabeln. [1]) Das Einkommen Beethoven's war ein für jene Zeit reichliches zu nennen, das bei halbwegs geordneter Wirthschaft für die Bedürfnisse eines einzelnen Mannes vollauf genügte. Dieses Einkommen bezog Beethoven theils aus den damals sehr ansehnlichen Verleger-Honoraren, theils aus der Munificenz einiger kunstsinniger Fürsten.

Wer gedenkt nicht gerne der echt adeligen Gesinnung des Erzherzogs Rudolf, der Fürsten Kinsky

---

[1]) W. A. Thayer constatirt neuerdings den „auffälligen Widerspruch zwischen Beethoven's Berufungen auf seine Armuth und den Thatsachen, welche aus amtlichen und sonstigen authentischen Quellen bekannt sind".

(Beethovens Leben, 3. Band 1879).

und Lobkowitz, welche Beethoven eine lebenslängliche Rente von 4000 fl. aussetzten, ohne irgend welche Gegenverpflichtung, lediglich, damit Beethoven sorgenfrei in Wien seiner Kunst leben könne! Diese Schenkungsurkunde, welche Beethoven bleibend an Wien fesselte, bezeichnet einen Markstein in der Geschichte der Musik: dasselbe Jahr 1809, in welchem Haydn und Albrechtsberger, die Repräsentanten einer älteren Kunstrichtung und Musiklehre, aus dem Leben schieden. Die österreichische Aristokratie hatte wenige Jahre vorher ihren echten Musiksinn bewiesen, indem sie Haydn huldigte und die Ehre der ersten Aufführung seiner „Schöpfung" durch rasche Freigebigkeit für Wien rettete. Beethoven gegenüber hat sie ihre hohe Mission in der Musik noch schöner und nachdrücklicher documentirt.

Doch auch das Wiener Publicum läßt sich nicht schelten in seinem Verhalten gegen Beethoven. Wie wir über des Meisters financielle Verhältnisse heute besser unterrichtet sind, als unsere Voreltern, so sind wir es auch über die Pflege und Anerkennung, welche seine Werke in Wien genossen. Seine Orchester-Compositionen befanden sich regelmäßig und so oft auf dem Programme, wie die Mozart'schen und selbst die Haydn'schen; keine anderen waren in gleicher Weise im Stande, das Haus zu füllen. [1])

---

[1]) Neuerdings bestätigt von W. A. Thayer (3. Band, 1879). Früher ausführlich behandelt in meiner „Geschichte des Wiener Concertwesens" p. 273 ff.

Und was die Wiener Kritik betrifft, so haben alle ihre geachteten und ernsthaften Vertreter Beethoven nicht erst in seinen letzten Jahren, sondern schon im ersten Decennium unseres Jahrhunderts als großen, genialen Meister gefeiert, ihm nur Haydn und Mozart an die Seite gestellt. Sollte etwa der süße Rausch, in welchen der erste Genuß Rossini'scher Opern unsere Theaterfreunde versetzte, wirklich die „Undankbarkeit und Ungerechtigkeit" Wiens gegen Beethoven beweisen? Nur der selbst Ungerechte könnte dies behaupten.

Das Publicum, welches bei dem ersten Anbrechen von Rossini's Melodien-Frühling, bei dem Zauber der schönsten italienischen Stimmen kalt bleiben und lediglich nach Beethoven's tiefsinnigen letzten Werken begehren würde, ein solches Publicum hat es nie und nirgends gegeben, wird es niemals geben. Wir werden uns stets daran genügen müssen, wenn der ernste, erhabene, seiner Zeit weit vorauseilende Künstler neben dem Anmuthigen, Sinnlichreizenden seine treue Gemeinde findet. Und daß dem Wiener Publicum jener Tage der Sinn für Großes, ja anstrengend Ernstes in der Musik nicht abging, dafür spricht am lautesten das eigene Zeugniß Beethoven's. Er hat in seinen „Akademien" den Wienern eine Auffassungskraft, Empfänglichkeit und Ausdauer zugetraut, die uns heute noch erstaunen macht und die keinem anderen Publicum je zugemuthet wurde.

Beethoven ließ in Einem Concerte (17. December 1808) nebst einer Arie zwei neue Symphonien (Nr. 5 und 6), dann zwei Sätze aus der C-dur-Messe, das Clavierconcert in G-dur und die Phantasie mit Chor und Orchester aufführen. In einem Subscriptions-Concerte (Februar 1807) brachte Beethoven eine „neue Symphonie" (Nr. 4) und dazu die drei ersten zur Aufführung! Selbst Schindler bewundert hiebei die „Empfänglichkeit des Publicums für des Meisters Tondichtungen". Hätte Beethoven sich mit diesen starken Zumuthungen in seinem Publicum geirrt, so würde er, enttäuscht, so gewagte Experimente gewiß bald wieder aufgegeben haben. Aber er fuhr damit unbeirrt fort. In seinem Concerte vom 27. Februar 1814 gab er zwei Symphonien (Nr. 7 und 8), ein Terzett und die große Schlacht-Symphonie. Der grandioseste Concertzettel war aber ohne Zweifel der vom 7. Mai 1824. Diese denkwürdige Academie im Kärntnerthor-Theater, bei welcher das Publicum seine Verehrung für Beethoven so stürmisch kundgab, enthielt die Ouverture op. 124, das Kyrie, Credo, Agnus und Dona aus der großen D-Messe, endlich die Neunte Symphonie. Das Wiener Publicum jener Tage braucht kein anderes Leumunds-Zeugniß als diese und andere ihm von Beethoven gebotene Concert-Programme. Wien war zu Beethoven's Lebzeiten allen anderen Städten in der Schätzung und Pflege seiner Tondichtungen nachweislich weit voraus.

Wie Beethoven seine mächtigsten künstlerischen Anregungen in Wien empfing, so strahlte sein Genie auch wieder zuerst auf Wien Licht und Wärme befruchtend aus.

Nennen wir nur den Einen Unvergleichlichen, Beethoven's Sohn im Geiste: Franz Schubert! Nur wenige Schritte von Beethoven's Grab erhebt sich das Grab Schubert's auf dem Währinger Friedhofe, und — wie wir jetzt freudig hinzusetzen können — wenige Schritte trennen heute das Monument Schubert's in den grünen Büschen des Stadtparkes von dem Standbilde Beethoven's.

Wer könnte die gewaltigen Wirkungen alle ermessen und nennen, welche von Beethoven zunächst ausgingen! Da war zuerst sein unermeßlicher Einfluß auf das moderne Clavierspiel. Junge Wiener Virtuosen haben unter seinen Augen Beethoven's Clavierwerke studirt und auch öffentlich vorgetragen: Czerny, Moscheles, Ries, Bocklet u. A., welche zu eigener Meisterschaft gereift, die Tradition dieses Vortrages weiterreichen konnten. Durch seine Sonaten, welche, zum ersten Male die Grenze von fünf Octaven überschreitend, einen größeren Tonumfang benützten und mächtigeren Ton erforderten, nahm Beethoven entscheidenden Einfluß auf die allmälige Verbesserung des Wiener Clavierbaues, dessen besten Repräsentanten (Streicher, Stein, Schanz) Beethoven freundliche Aufmerksamkeit widmete.

Durch Beethoven, dessen neue Kammermusiken sofort von dem Rasumowsky'schen Quartette studirt wurden, gedieh das Quartettspiel in Wien zu früher ungeahnter Höhe. Schuppanzigh war der erste Geiger, der in Wien regelmäßige, öffentliche Quartett-Productionen veranstaltet hat, und Wien überhaupt die erste Stadt, welche solche besaß. Wir danken das Beethoven, nach dessen Quartetten das Publicum begierig verlangte und die nur von Fachmusikern vollkommen auszuführen waren. Von Schuppanzigh überging die Tradition dieses Quartettspieles auf seinen Schüler Mayseder, von diesem theilweise auf die Künstler des heutigen Wien.

Der Samen, den Beethoven in Wien ausgestreut, ist schön aufgegangen und immer dichter, immer höher wächst die Saat von Jahr zu Jahr. Wenn unsere Musikverhältnisse heute unendlich bedeutender sind an gediegenem Inhalt und vortrefflicher Ausführung als vor 50 Jahren, so ist es mittelbar Beethoven's Verdienst. Zu seinen Lebzeiten waren es überwiegend die Dilettanten, die seine Orchesterwerke in den „Spirituel-Concerten", in den Concerten der „Gesellschaft der Musikfreunde" 2c. ausführten. Das steigende Bedürfniß, die schwierigen Instrumentalwerke Beethoven's in würdiger Ausführung zu genießen, führte später zur Gründung unserer philharmonischen Concerte, zur Besetzung der Gesellschafts-Concerte mit Fachmusikern, zur Stabilität und Vermehrung der Quartett-Vereine in Wien. Immer tiefer

haben wir uns in Beethoven eingelebt, immer weiter den Kreis seiner aufzuführenden Werke gezogen, immer höher die Ansprüche an die Vollkommenheit ihrer Execution gespannt. Unsere großen Concert-Institute, sowie unsere Quartett-Vereine pflegen vor Allem Beethoven'sche Musik, und zu häuslicher Musikandacht erklingen in jeder Familie Wiens seine Lieder, seine Sonaten.

Der sinnenfälligste Beweis für den in Wien fortlebenden, immer höher und bewußter sich erhebenden Beethoven-Cultus steht heute stolz aufgerichtet vor uns: Sein Monument!

Immerdar wird der Anblick dieses majestätischen Erzbildnisses in dem Beschauer weihevolle Stimmungen, starke, reine Gefühle, muthig aufstrebende Gedanken wecken. Dieser eherne Beethoven soll durch das Auge ähnlich auf uns wirken, wie seine Musik durch das Ohr; uns meistern, uns erheben, damit wir, nach seinen eigenen Worten „frei werden von all dem Elende, womit sich andere Erdenkinder schleppen".

Im Anschauen dieser Statue empfinden und erleben wir an uns selbst, was ein österreichischer Dichter, Nicolaus Lenau, also aussprach:

„Ein Gewitter in den Alpen,
Stürme auf dem Oceane,
Und das große Herz Beethoven's
Laut im heiligen Orcane,
Sind die Wecker meines Muthes,
Der das Schicksal wagt zu fordern,
Der den letzten Baum des Edens
Lächelnd sieht zu Asche lodern.

Kämpfen lern' ich ohne Hassen,
Glühend lieben und entsagen,
Und des Todes Wonneschauer,
Wenn Beethoven's Lieder klangen."

Und ein Größerer noch, der Größte von Oesterreichs Poeten, Grillparzer, im Leben und zu gemeinsamem Schaffen Beethoven innig verbunden, schrieb ihm die Grabrede. Ihre Anfangsworte lauteten: „Indem wir hier am Grabe dieses Verblichenen stehen, sind wir gleichsam die Repräsentanten des gesammten deutschen Volkes." Zu jenem düsteren 29. März 1827 verhält sich der heutige Tag, der 1. Mai 1880, wie die Auferstehung zur Grablegung. An diesem Auferstehungstage Beethoven's dürfen wir sagen: Indem wir vor dem Denkmal dieses Unsterblichen stehen, sind wir gleichsam die Repräsentanten des deutschen Volkes in Oesterreich, welches Beethoven zu den Seinen zählt und ihm dankbar und verehrend dies Monument errichtet hat.

Zwei neu aufgefundene Cantaten von Beethoven.

(Mai 1884.)

Beethoven hat bekanntlich in Bonn als Jüngling eine Cantate auf den Tod Kaiser Josef's und eine zweite auf die Thronbesteigung Kaiser Leopold's II. geschrieben, Compositionen, die nie gedruckt worden sind und als völlig verschollen galten. A. W. Thayer (I. S. 232) zählt diese zwei Cantaten zu den unzweifelhaften, beglaubigten Compositionen Beethoven's aus seiner Bonner Zeit, über welche aber nichts bekannt ist, „als daß beide in dem Versteigerungs-Katalog der Dubainschen (soll heißen de Beine'schen) Büchersammlung in Wien 1813 angeführt sind." [1]) Die

[1]) A. B. Marx hat selbst wohl keine Kenntniß davon gehabt; aber das der 3. Auflage seines „Beethoven" beigefügte Verzeichniß führt nach Thayer's Vorgang bereits an: „1790. Trauer-Cantate auf den Tod Josef's II. Ungedruckt. Manuscript verschwunden. — 1792. Cantate auf Leopold II. Ungedruckt. Manuscript verschwunden."

Manuscripte beider Werke sind spurlos verschwunden, merkwürdigerweise hat auch keiner von allen Beethoven-Forschern oder -Biographen je eine Abschrift davon eruiren können.

Heute kann ich die erfreuliche Neuigkeit mittheilen, daß beide Cantaten Beethoven's in vollständiger Abschrift aufgefunden sind und sich in Wien befinden. Ein kunstliebender junger Kaufmann von ernster musikalischer Bildung, Herr Armin Friedmann in Wien, hat kürzlich beide Cantaten in einem Leipziger Antiquar-Verzeichniß angeführt gelesen und sie sofort gekauft. Ueber die Herkunft der beiden Bände konnte er von dem Verkäufer nur erfahren, daß dieselben aus dem Nachlasse Johann Nepomuk Hummel's stammen. Diese von Herrn A. Friedmann mir zur Einsicht mitgetheilten Partituren schließen nach ihren äußeren und inneren Merkmalen jeden Zweifel aus gegen ihre Echtheit und Vollständigkeit. Beide Cantaten sind gleichmäßig, in Querformat, in steifen gelben Pappendeckel gebunden und von derselben schönen, deutlichen Copistenhand auf unverwüstlich starkem Papier mit tiefschwarzer Tinte geschrieben. Auf dem Umschlag der Trauer-Cantate findet sich in der oberen rechten Ecke die Zahl 241, auf jenem der Leopolds-Cantate die Zahl 85 mit blässerer Tinte angemerkt. Es sind dies die betreffenden Nummern in dem Baron de Beine'schen Verlassenschafts-Kataloge von 1813, den ich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde sofort mit dem unverhofften

Funde verglichen habe. In dieser Versteigerung hat Hummel die beiden Beethoven'schen Werke ohne Zweifel erstanden. Seltsam bleibt jedenfalls, daß in Leipzig, der Residenz von Breitkopf und Härtel und dem Sammelplatz so vieler ausgezeichneter Fachmusiker, Niemand von dem gedruckten Kataloge des dortigen Antiquars Notiz nahm und es einem Wiener Musikliebhaber vorbehalten blieb, dieses seit nahezu hundert Jahren verschollene Unicum zu erwerben. Um so besser! Wichtig für die ganze musikalische Welt, sind diese Beethoven-Reliquien doppelt werthvoll für Wien durch ihren patriotisch-österreichischen Inhalt.

Das Titelblatt der ersten Cantate lautet: „Trauer-Cantate auf den Tod Josef des Zweiten. In Musik gesetzt von Ludwig van Beethoven." Der Verfasser des Gedichtes ist nicht genannt; dasselbe bewegt sich in dem zugleich bombastischen und flachen Odenstyl des vorigen Jahrhunderts, welcher es liebte, für die einfachsten Empfindungen den ganzen mythologischen und allegorischen Apparat in Bewegung zu setzen. Durch den Wortschwall hindurch weht trotzdem ein Zug von echter Rührung; der unbeholfene Poet hat mit geringerer Kunst als Beethoven, aber doch, wie es scheint, mit gleicher Ergriffenheit um den großen Kaiser getrauert. Die Cantate ist für Orchester, Chor und Solostimmen geschrieben und umfaßt fünf breit ausgeführte Nummern. Das Orchester besteht aus dem Streichquartett und je zwei Flöten, Oboën, Clarinetten, Fagotten und Hör-

nern. Den Anfang macht ein Trauerchor in C-moll (Largo $^3/_4$). „Todt! Todt! stöhnt es durch die öde Nacht. Felsen, weinet es wieder! Und ihr, Wogen des Meeres, heulet es durch eure Tiefen. Josef der Große ist todt!" Die Composition zeugt von großer technischer Gewandtheit, man möchte sagen von einer Meisterhand, die nur ihre volle Kraft noch nicht erlangt und bethätigt hat. Daß der Zeitgeschmack sich nicht verleugnet, ist natürlich, so namentlich in der sehr häufigen Wiederholung einzelner Sätze und Worte, wie sie übrigens auch der spätere Beethoven (zum Beispiel im zweiten Finale des „Fidelio") liebte. Bei starker, tief heraufquellender Empfindung verfällt dieser Trauerchor in keinerlei Uebertreibung, da ist nichts Rhapsodisches oder Lückenhaftes, überall erfüllte Form und gleichmäßiger grandioser Fluß. Ja, das ist sein schönes, edles Pathos, das Großartige in Empfindung und Phantasie, das Gewaltige, auch wohl Gewaltsame im Ausdruck, dabei alle Besonderheiten in Stimmführung und Declamation, die wir aus Beethoven's späteren Werken kennen. „Es ist Alles und durchaus Beethoven!" rief Brahms aus, als er tief ergriffen diese Cantate durchspielte; „man könnte, wenn auch kein Name auf dem Titelblatte stände, auf keinen andern rathen." Auf den Eingangschor folgt ein heftig aufgeregtes Recitativ der Baßstimme über einem stürmischen Basso continuo: „Ein Ungeheuer, sein Name Fanatismus, stieg aus den Tiefen der Hölle, dehnt' sich

zwischen Erd' und Sonne, und es ward Nacht." Es war eine Zeit, an die wir nicht ohne Rührung denken können, jene Zeit, die, wie ja die heftigen Worte beweisen, begriff und fühlte, was sie an Josef verloren. Der junge Beethoven wußte es auch und wußte, was er selber Großes zu sagen hatte: wie laut verkündet er es gleich in diesem kraftvollen Vorspiele! Das „Ungeheuer Fanatismus" wird nun in der folgenden Baßarie (D-dur, 3/4 Allo mod.) von Josef zertreten. Die Arie, mittelst reichlicher Wortwiederholungen weit ausgedehnt, hat etwas von dem förmlichen, bürgerlichen Pathos Haydn's und Salieri's. Merkwürdig ist das nächste Stück, eine Sopran-Arie (Andante con moto, F-dur 3/4) mit Streichquartett, Clarinetten und drei Solo-Instrumenten: Flöte, Oboë und Fagott. Die Oboë beginnt mit einer zarten, rührenden Melodie, die uns sofort bekannt anspricht; es ist dasselbe Thema, das in derselben Tonart und gleichfalls der Oboë zugetheilt den langsamen Satz: „O Gott, welch ein Augenblick!" in dem zweiten Finale des „Fidelio" anhebt. In der Cantate singt es eine Sopranstimme auf die Worte: „Da stiegen die Menschen ans Licht, da drehte sich glücklicher die Erd' um die Sonne und die Sonne wärmte mit Strahlen der Gottheit." Von einer verstärkten Begleitung und vom ganzen Chor gestützt, wird hierauf diese Cantilene wiederholt. Wir haben viele Beispiele, wie unsere Meister, und namentlich Beethoven, einen musikalischen Gedanken das zweitemal

an anderer Stelle benützten. Hier will es uns besonders bedeutsam erscheinen. Wie tief muß Beethoven in der Trauercantate diese Melodie und damit den Sinn der Worte empfunden haben — so tief und schön, wie fünfzehn Jahre später, da er das hohe Lied von der befreienden Liebe eines Weibes zu Ende sang! Die drei Solopartien für Flöte, Oboë und Fagott, obwohl keineswegs virtuos bedacht, mochten trotzdem zu jener Zeit in kleineren Orchestern keine genügende Vertretung vorgefunden haben. Und so dürfte sich der Bericht Wegeler's (Seite 16) erklären, es hätte „die Cantate" (nur unsere Trauercantate kann gemeint sein) in Mergentheim aufgeführt werden sollen, sei aber schließlich wegen mehrerer sehr schwieriger Stellen der Blas-Instrumente beiseite gelegt worden.

Als vierte Nummer folgt ein langsames, sehr düsteres Recitativ für Sopran: „Er schläft, von den Sorgen seiner Welten entladen," mit der Arie: „Hier schlummert seinen stillen Frieden der große Dulder." (Es-dur, 3/4, Adagio con affetto.) Daran schließt sich unmittelbar die Wiederholung des ersten C-moll-Chors „Todt, todt!" mit etwas ausgeführterem Schlusse, immer langsamer und leiser werdend, bis zu gänzlichem Verhallen.

Die Trauercantate auf Josef II. zeigt uns zwar noch nicht den über seine Zeit sich hoch aufschwingenden Beethoven der Wiener Periode, aber sie verräth schon einen so kräftig sich bewußten Geist und so

sicher gestaltende Hand, daß man — wäre nicht das historische Datum Februar 1790 — doch auf eine spätere Zeit rathen möchte. Freilich, weil wir eben von jener ersten Bonner Zeit Beethoven's nichts kannten! War er doch 25 Jahre alt, als sein erstes Werk, die völlig reifen drei Trios, in Wien gedruckt erschien.

Eine Gelegenheits-Musik in der gewöhnlichen abschätzigen Bedeutung des Wortes kann man die „Trauercantate" nicht nennen, denn offenbar war Beethoven ganz erfüllt und bewegt von seinem Gegenstande, voll Begeisterung für den großen Unvergeßlichen und Unersetzlichen. Weit minder als der Tod Kaiser Josef's konnte die Thronbesteigung Leopold's des Zweiten Beethoven's Gemüth ergreifen; der Schmerz dort mußte unvergleichlich tiefer und echter sein, als hier die Freude. Mit jener Trauercantate verglichen, ist diese zweite, die Jubelcantate, im engeren Sinne Gelegenheits-Musik. Was konnte dem jungen Beethoven der neue Kaiser Leopold sein? Auch der ungenannte Dichter — höchst wahrscheinlich derselbe Odenfabrikant — zeigt sich hier weit kälter und gespreizter. Die „Cantate auf die Erhebung Leopold des Zweiten zur Kayserwürde" hat nur drei Nummern, durch deren große Ausdehnung sie jedoch den Umfang der Trauercantate nahezu erreicht. Den Anfang macht ein langes, von Instrumental-Passagen reichlich durchflochtenes, fast dramatisch auftretendes Sopran-Recitativ. Es beginnt mit den Worten: „Er schlummert. Laßt sanft den

großen Fürsten ruhen! Als er starb, da rief der Tod Weh über die Völker aus, da riefen die Söhne Teut's gegen die Sterne: Weh! weh! . . . Da donnern aus eisernen Schlünden Jubel und Heil, das da kam vom Olympus herab. Heil, Heil! Sie sind gedonnert, die Donner; sie sind geschleudert, die Blitze; getrocknet ist die Zähre der Nationen. Da glänzt eine Wolke heran, sie theilt sich — Ha, was seh' ich? Er ist's, er ist's: Leopold, unser Kayser!" Die sich anschließende Arie (G-dur, C, Allo mod.) wird von einem anmuthigen Thema der Geigen eingeleitet, das eine Solo-Flöte, dann ein Solo-Violoncell aufnehmen und lange fortführen. Nach diesem ausgedehnten Instrumental-Vorspiele beginnt der Gesang: „Fließe, fließe, Wonnezähre!" in der etwas zopfigen, fast süßlichen Gemüthlichkeit Haydn-Zumsteeg'scher Theatermusik. Es währt nicht lange, daß der Sopran sich mit langen, wiederholt ins hohe H reichenden Coloratur-Passagen producirt, die mit dem unerläßlichen Schlußtriller auf dem „Quart-Quint-Accord" enden. Der freudenvolle Inhalt des Gedichtes, dem doch in Beethoven nur eine sehr mäßige Freude entsprechen konnte, drängte ihn in hergebrachte Formeln und zu opernhaften Ausschmückungen, von denen die „Trauercantate" sich völlig rein erhielt. Diese lange Sopran-Arie ist das Haupt- und Mittelstück des ganzen Werkes. Ihr folgt ein Terzett für Sopran, Tenor und Baß (A-dur, $^2/_4$ Andante), dessen gravitätisch tröstendes Thema der Tenor intonirt: „Ihr, die Josef

ihren Vater nannten, weint nicht mehr!" Der Schlußchor (D-dur, Allo vivace), in welchem Trompeten und Pauken zum erstenmale erklingen, beginnt mit den Worten: „Ihr stürzt nieder, Millionen!" Das in gleichen halben Noten aufsteigende Thema, erst von allen Bassisten unisono angeschlagen, dann von den höheren Stimmen aufgenommen, ist zwar keineswegs identisch mit dem Thema des G-dur-Andante im Freudenhymnus der Neunten Symphonie, erinnert aber doch unwillkürlich daran. Es ist, als habe eine dunkle, durch den Gleichlaut der Worte hervorgerufene Erinnerung Beethoven nach langen Jahren bei der Composition der Schiller'schen Hymne leise berührt. Das Motiv wird zu verschiedenenmalen von den einzelnen Stimmen canonisch abgelöst, ohne daß es zu einem eigentlichen fugirten Satz kommt. Immer lebhafter bewegt umrauschen die figurirenden Violinen und Bässe den Chorgesang, welcher mit dem oft wiederholten Ausrufe: „Groß ist Er!" abschließt.

Die Leopolds-Cantate, mit deren Inhalt wir kaum mehr eine Fühlung haben, ist uns lediglich musikalisch interessant als ein Beitrag zu unserer so lückenhaften Kenntniß des jungen Beethoven. Die Trauercantate hingegen ragt als ein bedeutsames historisches Monument in unsere Zeit, da sie die Namen Josef II. und Beethoven in Einem Kunstwerke verknüpft. Sie ist auch künstlerisch gewichtiger und eigenartiger als die zweite. Bei der jetzt wiedererwachten Pietät für Kaiser

Josef, einer Bewegung, die hoffentlich noch immer mehr in die Breite und Tiefe gehen wird, dürfte eine gelegentliche Aufführung der Trauercantate dem Danke aller Musikfreunde, der österreichischen zumal, begegnen. Auch die Veröffentlichung dieser Composition kann wohl nur eine Frage der Zeit sei. Indessen, aufgeführt oder nicht, gedruckt oder nicht — die bloße Wiederauffindung der beiden Beethoven'schen Cantaten, für die längst jede Hoffnung verschwunden war, ist ein Ereigniß von ungewöhnlichem Reiz und Gehalt für die gesammte Musikwelt. Wir besitzen nun zum erstenmale zwei umfangreiche, gänzlich unbekannt gebliebene Werke des großen Tondichters aus einer Zeit, in welche wir bisher keine Beethoven'sche Composition von irgend welcher Bedeutung setzen konnten.

Ein Brief über die „Clavierseuche".

Sie wünschen meine Ansicht über jene unbarmherzige moderne Stadtplage zu hören, die es heute glücklich bis zu der ehrenvollen Bezeichnung „Clavierseuche" gebracht hat. Um Sie nicht etwa in Ihren Erwartungen zu täuschen, erkläre ich vor Allem feierlichst, daß ich dieser Epidemie gegenüber nur Patient bin und nicht Arzt; höchstens ein Doctorand jener Classe, welche, unfehlbar im Erkennen der Krankheit, doch kein Mittel weiß, sie zu heilen. Ja noch mehr: ich halte die herrschende Seuche für unheilbar und glaube, daß wir nur mittelbar, auf weiten ästhetischen und pädagogischen Umwegen dahin gelangen können, ihren verheerenden Fortgang allmälig einzudämmen.

Die Qualen, die wir täglich durch nachbarlich klimpernde Dilettanten oder exercirende Schüler erdulden, sind in allen Farben oft genug geschildert. Ich glaube

allen Ernstes, daß unter den hunderterlei Geräuschen und Mißklängen, welche tagüber das Ohr des Großstädters zermartern und vorzeitig abstumpfen, diese musikalische Folter die aufreibendste ist. In irgend eine wichtige Arbeit oder ernste Lectüre vertieft, der Ruhe bedürftig, oder nach geistiger Sammlung ringend, müssen wir wider Willen dem entsetzlichen Clavierspiel neben uns zuhören; mit einer Art gespannter Todesangst warten wir auf den uns wohlbekannten Accord, den das liebe Fräulein jedesmal falsch greift; wir zittern vor dem Laufe, bei welchem der kleine Junge unfehlbar stocken und nun von vorn anfangen wird. In diesem psychologischen Zwang, dem verwünschten Clavierspiel mehr oder minder aufmerksam zu folgen, liegt wohl hauptsächlich die quälende Specialität gerade dieses Geräusches.

Die eben erschienenen Briefe von Berthold Auerbach enthalten hierüber noch eine andere, sehr feine Bemerkung. Auerbach klagt aus seinem Sommeraufenthalt Gernsbach, daß allerlei unruhige Nachbarschaft ihn in der Arbeit wie im Schlafe störe, und fügt bei: „Das Rauschen der Murg und auch des Sturmes (wie heute Nacht) ertrage ich leichter, als das Geräusch, von Menschen erregt. Warum? Unsere Nerven haben auch Verstand. Was wir hindern könnten, ertragen wir schwerer, als das Unabänderliche in der Natur draußen."

Was wir hindern könnten? Ja, wenn wir das Recht und die Macht besäßen, es zu hindern! Aber

darin liegt es eben, daß wir gegen den Tasten-Vampyr nebenan dieses Recht, diese Macht nicht haben, niemals haben können. Er ist, so gut wie wir, Herr im eigenen Hause, Herr am eigenen Clavier. Wann er da spielen darf, wie oft, wie stark, wie gut oder schlecht, das entzieht sich der gesetzlichen Einmischung, und die Polizeigewalt wird uns höchstens jenseit der Grenzlinie schützen können, wo das öffentliche Aergerniß, der Scandal beginnt.

Es sind mir im Moment nur zwei Arten erinnerlich von behördlichem Einschreiten gegen die Belästigung durch Clavierspiel. Die Pariser Polizei hat einzelne Beschwerden dahin entschieden, daß ohne Erlaubniß der Nachbarn nicht vor sieben Uhr früh und nach elf Uhr abends musicirt werden darf. Aehnliche Beschränkungen bestehen in manchen deutschen Städten, mehr noch durch Gewohnheitsrecht als gesetzlich. Dadurch ist aber blos unsere Nachtruhe geschützt, nicht die uns gleich wichtige Arbeitsruhe bei Tage. Nur „den heiligen Schlaf zu morden", wie Macbeth so schön sagt, verwehrt das Gesetz den pianisirenden Unholden, — verwehrt es „im Princip", denn eine wirklich strenge Handhabung würde alle Hausbälle, alle Privat-Abendconcerte u. dergl. unmöglich machen.

Eine zweite polizeiliche Fürsorge besteht, den Zeitungen zufolge, jetzt in Weimar, wo es gegen zwei Mark Strafe verboten ist, bei offenen Fenstern zu musiciren. Es ist dies eine wohlthätige Verordnung, —

beschämend nur durch den Gedanken, daß eine Obrigkeit erst befehlen mußte, was das eigene Anstandsgefühl einem Jeden von selbst dictiren sollte.

Auf diesem Gebiet musikalischer Attentate darf ich mich der schmerzlichsten Erfahrungen rühmen. Es war eine angeblich „ruhige“, etwas enge Gasse, in welcher ich vor einigen Jahren das Glück hatte, ein clavierfreies Haus zu bewohnen. Aber mir gegenüber stürmten aus drei Stockwerken alle bösen Geister zu den stets offenen Fenstern heraus. Während im ersten Stock mehrere musikalische Schwestern von schwachem Gehör und stets verstimmtem Clavier Beethoven, Strauß, Offenbach und Chopin bunt durch einander schüttelten, blutete über ihnen ein junges Opfer musikalischer Dressur stundenlang unter Tonleitern und Uebungen. Am frühesten begann die Sopran-Dame im dritten Stock ihr Tagewerk mit italienischen Arien aus „Lucia“ und der „Nachtwandlerin“. Es schien ihr Appetit zum Frühstück zu machen, wir Anderen verdienten keine Rücksicht und Donizetti war ja längst todt. So ging es des Morgens. Der Abend pflegte im anstoßenden Hause durch vierhändiges Abschlachten altersschwacher Ouvertüren gefeiert zu werden, und wenn gerade Vollmond war, so stöhnte überdies eine Physharmonika ihren Weltschmerz in das liebliche Ensemble. Und niemals, gar niemals kam diesen kunstsinnigen Gemüthern der Gedanke, es könnten ihre musikalischen

Orgien uns wehrlose Leute in der Nachbarschaft belästigen. Liegt nicht in diesem rücksichtslosen Musiciren bei offenem Fenster auch eine Barbarei, ähnlich jener der Drehorgelmänner, die sich vor unsere Wohnung postiren? Musikalisches Faustrecht — oben oder unten. Die Weimarische Polizei-Verordnung schützt wenigstens das vis-à-vis des musikalischen Ungeheuers, indem sie diesem die Fenster verschließt. Den Nachbar vermag sie nicht zu retten, welcher durch die dünnen Wände Alles und Jedes mit anhören muß.

In Oesterreich gibt es meines Wissens keinerlei gesetzliche Verordnung gegen nachbarliche Clavierinsulten, soweit diese nicht in das Gebiet des „öffentlichen Aergernisses" überspringen. Vereinzelte Klagen, von denen ich erfuhr, wurden von der Behörde mit dem Bemerken abgewiesen, es bleibe dem Kläger kein anderes Mittel, als die Wohnung zu wechseln. Nun ereignete es sich, daß zur selben Zeit zufällig zwei ganz andere Beschwerden mit glücklicherem Erfolg bis vor Gericht kamen, Beschwerden, die im Zusammenhang mit unserem Thema sehr charakteristisch sind. Die Mutter einiger sittsamer Töchter führte Klage gegen einen ihr gegenüber wohnenden Schneidermeister, weil dessen Gesellen zur Sommerszeit in allerliberalstem Negligé bei offenen Fenstern arbeiteten. Der Klage wurde stattgegeben und den im Gladiatorencostüm befindlichen Schneidergesellen befohlen, ihre Fenster oder sich selbst zu verhängen. Ebenso erfolgreich verlief der

zweite Fall: die Beschwerde mehrerer Miethsparteien gegen einen Seifensieder, dessen Laboratorium die Gasse verpestete; — er zog den Kürzeren und mußte das Feld räumen. Man sieht aus diesen zwei Beispielen, wie ganz anders das Auge und die Nase geschützt werden gegen verletzende Nervenreize, als das Ohr, dieser empfindlichste und wehrloseste der Sinne. Juristisch ist das freilich unanfechtbar. Eine Gesetzgebung, die es unternehmen wollte, uns vor dem Clavierspiel der Nachbarn zu schützen, müßte die Musik überhaupt verbieten. Denn im Wesen der Musik liegt es ja, daß man ihr nicht entfliehen kann, daß man sie hören muß, man wolle oder nicht, daß sie mit Einem Wort (es rührt von Kant her) eine „zudringliche Kunst" ist.

Könnte und wollte man übrigens einige tausend Städter von den Qualen nachbarlichen Clavierspielens befreien, so müßte man eben so vielen Tausenden ihre beste, oft einzige Freude und Erholung rauben, den Fachmusikern oft geradezu ihre Existenz. Ja, das Merkwürdigste ist, daß in sehr vielen, vielleicht in den meisten Fällen, hier Kläger und Geklagter, Selbstspieler und Angespielter in demselben Individuum zusammenfallen; denn gerade wir, die wir unter den unerbetenen nachbarlichen Klängen am empfindlichsten leiden, sind in der Regel selbst musikalisch und musicirend. Wir fangen selber an, wann der Andere aufhört, und so dreht sich die Klage in ewigem Kreise. Wie man sieht, vermag die Hand des Gesetzes hier nichts auszurichten, oder

doch nur ein verschwindend Geringes. Auch wir, die Partei der Defensive, besitzen wenig schützende Mittel; dicke Wände und Geduld sind vielleicht die einzigen.

Viel mehr vermag schon die gegnerische, die offensive Partei für uns zu thun, wenn sie humane Bildung und einiges Mitgefühl mit dem Nebenmenschen besitzt, — heißt es doch, daß Musik die Sitten mildere und die Herzen veredle. Ueberdies ist anzunehmen, daß die Technik des Instrumentenbaues, die so riesige Fortschritte in der Verstärkung des Tones aufweist, auch noch Fortschritte in der beliebigen Abschwächung desselben machen kann und wird. Die erste Erfindung dieser Art ist mir 1862 in der Londoner Weltausstellung aufgefallen: eine gewöhnliche Militärtrommel, »Practice silent drum« (stille Uebungstrommel) genannt, welche mittelst beliebiger Abspannung des Felles es ermöglichte, daß ein halb Dutzend Tambours sich in ihrer Kunst üben konnten, ohne die Nachbarschaft im Mindesten zu belästigen. Dieselbe Idee, auf das Clavier übertragen, tritt mir soeben in einer Annonce des Hamburger Pianofortefabrikanten E. Dührkopp entgegen; sein neu erfundener „Ton-Moderateur" setzt den Spieler in den Stand, den Ton jedes Claviers beliebig abzudämpfen, „auf Wunsch bis zur Tonlosigkeit". Ich weiß nicht, ob die neue Erfindung, die mir nicht zu Gesicht gekommen, ihren Zweck erreicht; die Idee selbst ist gut und ermöglicht wenigstens einen Schritt zum Bessern: daß man leise spielen *kann*.

Wer aber darf dem Nachbar befehlen, daß er leise spielen muß? Wer zwingt uns zum „Ton-Moderateur"? Die Macht eines Regiments-Commandanten, welcher seinen Tambours die „stille Uebungtrommel" umhängt, sie erstreckt sich nicht über unsere claviertrommelnden Civilisten.

Die Klage über Belästigung durch nachbarlichen Clavierlärm ist keineswegs so alt, wie das Clavier selbst. Dieses war zur Zeit Haydn's und Mozart's ein schwächlicher, dünner Kasten mit zartem Ton, kaum bis in's Vorzimmer hörbar. Die Klage entstand erst nach und nach mit dem immer stärker werdenden Ton und größeren Umfang des Pianofortes; sie ist zum Wehgeschrei, die Belästigung zur Landplage geworden seit den 30 bis 40 Jahren, da alles Streben der Clavierfabrikanten dahin zielte und noch immer dahin zielt, die Schallkraft dieses Instruments zu verstärken. Vor 100 Jahren war das Clavier nicht viel mehr als ein vergrößertes Hackbret (Cymbal), heute ist es ein verkleinertes Orchester. Der Klangfülle und schleudernden Kraft der heutigen Pianoforte entspricht der gewaltige Umfang und das durch die starke Eisen- und Metallarmatur bedingte colossale Gewicht derselben. Wie anders vor hundert Jahren! Der berühmte Wiener Clavierfabrikant J. B. Streicher hat mir erzählt, daß sein Großvater mütterlicherseits, Andreas Stein, als junger Mann sein Clavier oft stundenweit unter dem Arme getragen, wenn er in den benachbarten

Ortschaften Sonntags zum Tanz aufspielen sollte. Und von Georg Benda, dem einst hochbeliebten Gothaer Operncomponisten, weiß man, daß er einmal spät Abends eigenhändig sein Clavier über die Straße trug, um seinem bereits zu Bette liegenden Textdichter eine eben componirte Arie in unabgekühlter Begeisterung vorzuspielen. Damals gab es Claviere genug, aber noch keine „Claviersenche". Erst in unseren Tagen gewann dieses Instrument offensive Kraft und leider auch offensiven Charakter. Mit dieser Qualität steigert sich auch fortwährend die Quantität der Clavierfabrication; kaum gibt es in den Großstädten ein Haus, in welchem nicht ein bis zwei Pianos, auch mehr, zu finden wären.

Nothgedrungen sind wir bei dem wenig tröstlichen Resultate angelangt, daß die „Claviersenche" durch äußere Maßregeln nicht zu heilen oder zu vertreiben ist, daß wir vielmehr gut thun, sie wie manches andere unabwendbare Uebel unserer Civilisation mit möglichster Resignation zu tragen.

Nur mittelbar, so bemerkte ich gleich Eingangs, wird eine allmälige Besserung dieser Zustände sich anbahnen lassen, nur mittelbar und auf weitem Umwege. Er besteht darin, daß wir in den heranwachsenden Generationen weniger Clavierspieler aufkommen lassen. Diejenigen, die heute bereits Clavier spielen — worunter wohl fünfzig Stümper auf Einen Künstler kommen — vermögen wir am Ausüben ihrer Fertigkeit nicht zu

hindern; wir können aber — Jeder in seinem Kreise — dahin wirken, daß künftig nicht mehr so Viele Clavier spielen lernen. Nur dann wird weniger und wird besser gespielt werden. Es ist dies, meine ich, eine wichtige Angelegenheit, von einer weit über das Musikalische hinausreichenden Tragweite. Daß der Cultus der Musik, insbesondere des Clavierspiels, heutzutage übertrieben wird, auf Kosten höherer und dringenderer Interessen, gehört zu den nicht mehr bestrittenen Wahrheiten. Der pädagogische Werth des Musikunterrichts, den ich gewiß nicht verkenne, wird heute ohne Frage überschätzt und einseitig im Technischen gesucht. Jedes Kind zum Clavierlernen zu zwingen, es stundenlang an's Piano zu schmieden, gleichviel ob es Lust und Talent dazu hat, ist ein Unsinn, eine Versündigung. Der unverhältnißmäßige Zeitaufwand, den unsere Jugend dem Clavierspiele opfert, wird zum Raube an der ernsteren wissenschaftlichen Ausbildung.

Wir sehen den Unterricht im Zeichnen auffallend vernachlässigt gegen das Musiciren, und in diesem wieder den Gesang vernachlässigt durch das Alles verdrängende Clavierspiel. Was Jeder lernen und können soll, ist: in einem Chor mitzusingen. Wie spärlich wird gerade dafür bei uns gesorgt! [1]) Ein hochgeachteter französischer

---

[1]) In diesem Punkte übertreffen wir allerdings weit die Franzosen, könnten aber Manches von den Engländern lernen. So hat die »Bristol Musical Festival Society« in London (eine Privatgesell-

Autor, Mr. de Laprade, macht in einer gegen das Ueberwuchern der Musik in Frankreich gerichteten Schrift unter Anderem folgende gute Bemerkung: „Die Opfer des Claviers sind nicht blos die Zuhörer der klimpernden Schüler, sondern diese Schüler selbst, vor Allem die zahllosen jungen Mädchen, welche ihre Nerven abnützen und so viel kostbare Zeit verlieren, um doch so selten gute Pianistinnen zu werden." Wie schön, wie werthvoll ist es, eine gute Pianistin in der Familie zu besitzen! Aber dieser glückliche Phönix findet sich äußerst selten. Möchte doch die Statistik folgende Aufgabe lösen: wie viele Millionen Stunden werden jetzt auf das Clavierspiel verwendet und wie viele Stunden wahrer, genußreicher Musik bringen sie zu Wege? In der That, diese Menge dem Clavier gewidmeter Stunden sollte nur durch eine entschiedene, gebieterische Begabung gerechtfertigt werden.

Ist das Ueberhandnehmen des dilettantischen Clavierspiels, das obligate Zwangspiano in den Familien zu beklagen, so zeigt sich heute noch bedenklicher die maßlos anschwellende Concurrenz der Pianisten von Fach, welche als Virtuosen oder als Lehrer das Clavierspiel

---

schaft, welche alle drei Jahre große Musikfeste veranstaltet) in verschiedenen Theilen der Stadt Singclassen etablirt, in welchen im letzten Winter z. B. 794 Zöglinge im Chorsingen und besonders im prima vista-Lesen ausgebildet wurden; von den Schülern passirten 260 die Prüfung mit Auszeichnung. Das Honorar für den Unterricht beträgt 25 Pfennig für die Stunde. Welchen vortheilhaften Einfluß eine derartige Pflege des Gesanges auf die Leistungsfähigkeit des Chors ausüben muß, ist unschwer einzusehen.

zu ihrem Lebensberufe erwählen. Davon sollte allerorten so dringend als möglich abgemahnt werden. In erster Linie, glaube ich, wären die Conservatorien verpflichtet, dem Andrange von Clavierschülern entgegenzuwirken, aber gerade sie befördern im Gegentheil die massenhafte Drillung von Pianisten und dadurch das Anwachsen eines bedauernswerthen musikalischen Proletariats. Die Musikconservatorien haben den Beruf, für die Ausbildung und den Nachwuchs von Orchestermusikern zu sorgen. Ehedem hielten sie auch fest an dieser Tendenz, gönnten dem Clavierspiele höchstens eine untergeordnete Stelle und überließen es in der Regel dem Privatunterrichte. Heute droht dieses Verhältniß sich umzukehren; die Zahl der Clavierschüler übersteigt in den meisten Conservatorien die der Geiger oder Bläser. Greifen wir die nächstbesten Jahresberichte des Wiener Conservatoriums heraus. Dasselbe war im Schuljahre 1875 besucht von 316 Claviérzöglingen, worunter 254 Mädchen; im Jahre 1876 von 448 Clavierschülern, worunter über 300 Mädchen; im Jahre 1880 hatte es an 400 zahlende Clavierschüler, davon 350 Mädchen! Als Beweis, daß dies nicht etwa so sein muß, oder allerwärts so ist, führe ich das Pariser Conservatorium an, das seine Aufgabe richtiger auffaßt. Im Jahre 1876 hatten sich daselbst 32 männliche und 160 weibliche Aspiranten zur Aufnahme in die Claviersclassen gemeldet; von Ersteren wurden nur sechs, von Letzteren nur elf aufgenommen. Im folgenden Jahre

1877 betrug die Zahl der für die Clavierclasse concurrirenden Herren 47, die der Damen 177; es fanden von jenen nur sieben, von diesen nur vierzehn die gewünschte Aufnahme. Das Pariser Conservatorium nimmt also in der Regel von hundert sich bewerbenden Pianisten kaum zehn auf; nur die allertalentvollsten, deren hervorragende Befähigung doch einige Gewähr leistet für ihre künstlerische Carrière. Das ist der richtige Standpunkt. Der absolvirte Geiger oder Bläser findet leicht sein festes Unterkommen bei einem der zahlreichen Theater-, Concert- oder Ballorchester; für den Pianisten existiren dergleichen sichere Asyle nicht. In Wien hat nach je drei bis vier Jahren stets ein neuer Schwarm junger Pianisten und Pianistinnen mit guten Zeugnissen das Conservatorium verlassen; er überschwemmt zuerst erfolglos concertirend die kleinen Städte und Bade-Orte, um sich dann kümmerlich mit Lectionen fortzufristen.

Dem Leser wird bei obigen Zahlengruppen das unverhältnißmäßige Uebergewicht der weiblichen Pianistin aufgefallen sein. Ein schlimmes gesellschaftliches Symptom! In der That gebührt den Clavierspielerinnen eine eigene Strophe, und nicht die heiterste, in unserem heutigen Klageliede. Seit Jahren als ständiger Musikreferent an der Wiener „Neuen freien Presse" thätig, kann ich in langem Rückblicke das stetige Anwachsen der weiblichen Concertgeber messen. Es geht mit der Claviervirtuosität in Deutschland jetzt ungefähr so wie

in England mit der Romanschriftstellerei — beide sind fast gänzlich in den Händen der Damen. Wenn wir englische Buchhändleranzeigen durchsehen, so kommt etwa auf ein Dutzend Romane von weiblichen Autoren einer von männlicher Herkunft; eine Heerschau über unsere Concertzettel ergibt ungefähr dasselbe Verhältniß zwischen Pianisten und Pianistinnen. Ja, in mancher Saison verschwinden bereits die Claviervirtuosen völlig gegen die Uebermacht ihrer „tastenden“ Schwestern. Daß die jetzt überall etablirte Fräuleinherrschaft auf dem Clavier weder dem Fräulein nach dem Clavier zu großem Vortheil ausschlägt, wird jeder Kundige zugeben. Die Analogie mit den Romanschriftstellerinnen hört auch bezüglich der Qualität nicht ganz auf: wir haben viele tüchtige Pianistinnen, einige vorzügliche, hie und da erreicht einmal eine die Höhe ausgebildeter männlicher Kunst. Dies bleibt eine Ausnahme, welche die Regel nur bestätigt, die Regel, daß die Frauen durch ihre zartere physische wie geistige Organisation auf ein engeres Kunstgebiet, meistens das der Klein- und Feinmalerei beschränkt bleiben und selbst in ihren glänzendsten Repräsentantinnen ein Letztes, Entscheidendes in der Kunst vermissen lassen. Von den praktischen, socialen Nachtheilen des überhandnehmenden Virtuosenthums junger Damen möchte ich am liebsten ganz schweigen. Wer fühlt nicht das innigste Mitleid mit all diesen jungen Mädchen, die das Pianospielen zum Lebenszwecke erwählen und auf das bischen Virtuosität eine Existenz

gründen wollen! Nur zu sicher kommt die Reue darüber, so unendlich viel Fleiß und Mühe auf eine Kunstfertigkeit verwendet zu haben, die als öffentliche Production sich nicht mehr lohnt, ja kaum noch interessirt.

„Der massenhafte Andrang des weiblichen Geschlechts zum Virtuosenthum," schrieb kürzlich der Berliner Musikkritiker Gumprecht, „ist eine böse Krankheitserscheinung der Zeit. Alle Väter und Mütter sollen sich zwei oder dreimal besinnen, bevor sie den höchst verantwortlichen Entschluß fassen, ihre Töchter zu Künstlerinnen oder auch nur zu Musiklehrerinnen zu erziehen. Die Frage, von deren Beantwortung hier Alles abhängt, die nach dem Talent, kommt dabei gewöhnlich gar nicht in Betracht. Köchinnen, Näherinnen, Verkäuferinnen sind ungleich nützlichere und fröhlichere Mitglieder der menschlichen Gesellschaft, als jene bedauernswerthen Geschöpfe, die ohne jeden inneren Beruf zu Pianistinnen gedrillt werden, um ihr Lebenlang nur sich und Anderen zur Last zu sein. Gerade das Clavier leistet mit seinen von Haus aus fertigen, von aller Unreinheit bewahrten Tönen der leidigen musikalischen Massendressur den verhängnißvollsten Vorschub. Genug des Unfugs wird auf den Tasten jahraus jahrein in den Familien und in den Salons getrieben. Zu verhindern, daß er sich nicht auch in der Oeffentlichkeit breitmache, ist eine gebieterische Pflicht der Tageskritik. Die Sache hat wirklich ihre sehr ernste Seite. Wie viel Zeit und Kraft wird nicht fort und fort an den Erwerb der dankloseften

unfruchtbarsten Fingerbravour verschwendet!" Selbst dem Talente ist heutigen Tages die Claviervirtuosen-Laufbahn mit Dornen besäet. Von ihr gilt Wort für Wort, was Goethe einst von der dichterischen Production gesagt: „Das ganze Unheil entsteht daher, daß die poetische Cultur in Deutschland sich so sehr verbreitet hat, daß Niemand mehr einen schlechten Vers macht. Die jungen Dichter, die mir ihre Werke senden, sind nicht geringer als ihre Vorgänger, und da sie nun jene so hoch gepriesen sehen, so begreifen sie nicht, warum man sie nicht auch preiset. Und doch darf man zu ihrer Aufmunterung nichts thun, eben weil es solcher Talente jetzt zu hunderten gibt und man das Ueberflüssige nicht befördern soll, während noch so viel Nützliches zu thun ist. Der Welt kann nur mit dem Außerordentlichen gedient sein."

Nur wenn einflußreiche Stimmen nicht müde werden zu warnen, — wenn unsere Conservatorien der Ueberproduction an Pianisten und Pianistinnen entgegenwirken, anstatt sie leichtsinnig noch zu befördern, — wenn endlich Jeder von uns im eigenen Kreise seine Kraft dagegen einsetzt: dann und nur dann ist es zu hoffen erlaubt, daß die Geißel, die man schauerlich genug „Claviersenche" nennt, allmälig mildere Formen annehmen und künftighin weniger Opfer, auf der spielenden wie auf der hörenden Seite, fordern werde.

Das Hamburger Musikfest.

(1878.)

I.

Vor fünfzig Jahren thaten sich in Hamburg fünf kunstsinnige Männer zusammen, drei Doctoren, ein Oberst und ein Musiker, um eine Concert-Gesellschaft, hauptsächlich für Aufführung von Symphonien und Ouvertüren, zu gründen. Zu jener Zeit kämpfte in Deutschland die Einführung regelmäßiger Orchester-Concerte noch mit großen Schwierigkeiten, welche theils in der Beschränktheit der vorhandenen Mittel, theils in der erst aufblühenden Theilnahme des Publicums für symphonische Musik wurzelten. In Hamburg hatten obendrein die Kriegsjahre alle Kunstbestrebungen nachhaltig zurückgedrängt, und nachdem die französische Occupation abgezogen war, dachten die Hamburger natürlich zuerst an die commerciellen und nicht an die musikalischen Interessen. Concertmusik stand in der

Gunst der Hamburger tief unter dem Theater, galt nur als eine Art Adoptivkind desselben, da die meisten Concerte (überwiegend Virtuosen-Productionen nebst Opern-Arien) im Theater und auf Veranstaltung der Theater-Direction stattfanden. Ja selbst ein gesicherter Theaterbesuch wie heutzutage existirte noch nicht in Hamburg, wo häufig Mittags ein Zettel mit der Anzeige erschien: „Wegen des schönen Wetters findet heute Abends keine Vorstellung statt." Für regelmäßige Orchester-Concerte mußte ein Publicum erst herangebildet werden. Wie in Wien bei der Gründung der „Gesellschaft der Musikfreunde" (1814) und in den meisten deutschen Städten, waren es Dilettanten aus den besseren Gesellschaftskreisen, welche die ersten regelmäßigen Abonnements- oder Vereinsconcerte schufen. Solche opferwillige Begründer (keine „Gründer" im späteren Sinne) konnten sich gratuliren, wenn sie wenigstens Einen tüchtigen Fachmusiker als Dirigenten in ihrer Mitte besaßen. Diese musikalische Ergänzung der drei Doctoren und des Obersten war in Hamburg der Componist und Clavierlehrer Wilhelm Grund, der Jahrzehnte lang die Seele der Gesellschaft blieb und erst im Jahre 1874, vierundachtzigjährig, gestorben ist. Nach Grund's Rücktritt übernahm Julius Stockhausen, der unvergleichliche Gesangskünstler, 1862 die Direction der philharmonischen Concerte und führte sie vier Jahre lang; seit 1867 versieht der von Leipzig nach Hamburg berufene Capellmeister J. v. Bernuth

das Amt. An diese drei Namen: Grund, Stockhausen und Bernuth knüpft sich die ganze Lebensgeschichte der Hamburger Philharmonie-Concerte. Ursprünglich gab es deren nur vier alljährlich, später unter Stockhausen stieg man bis auf zehn Concerte, welchen die regste Theilnahme und sogar für die Generalproben ein zahlendes Publicum bis heute gesichert blieb. Beim fünfzigsten Jahrestag ihrer philharmonischen Concerte angelangt, mußten die Hamburger stolze Genugthuung empfinden über diesen aus dürftigem Keim so stattlich und wetterfest emporgewachsenen Baum. Patriotismus, Musikliebe und die sprichwörtliche Gastfreundlichkeit der Einwohner klangen nun präcis zu dem Accord zusammen: Wir geben ein Musikfest zum Jubiläum unserer philharmonischen Gesellschaft! Dasselbe ward in großem Styl angelegt und durch vier volle Tage, vom 25. bis zum 28. September, mit dem allergünstigsten Gelingen gefeiert.

Die liebenswürdige Einladung des Comités zum Besuche des Musikfestes fand mich anfangs etwas schwankend; hatte ich doch nach diesem Weltausstellungs-Sommer einiges Recht, musik- und reisemüde zu sein. Allein die Sehnsucht, Hamburg wiederzusehen nach vollen zwanzig Jahren, ließ sich nicht beschwichtigen. Seit damals trug ich den zauberhaften Eindruck dieser Stadt treu und immergrün im Gedächtniß. Es war ein sonniger Maitag, als ich zum erstenmale von der Anhöhe des „Stintfang" auf den von hundert Masten

belebten Hafen blickte und dann die Elbe hinabschiffte zwischen blühenden Gärten und zierlichen Landhäusern bis Blankenese. Die ganze sommerliche Welt war hell und frisch und wollte überströmen von Leben. In der Stadt selbst weidete ich mich an dem herrlichen Contrast zwischen dem neuen eleganten Stadttheil mit seinen Palästen am Alsterbassin und der langen Reihe uralter Giebelhäuser in der Hafengegend. Welche andere Stadt besitzt dieses Nebeneinander von großstädtischer Eleganz und ehrwürdig mittelalterlichem Adel, dieses Ineinander landschaftlicher Schönheit und großartigsten Weltverkehrs — welche andere Stadt, als Hamburg, das deutsche London?

Alles dies sah ich jetzt wieder, freilich nicht wie damals bei warmer Frühlingsbeleuchtung, sondern in recht kühlem, regnerischem Spätherbst. Aber der landschaftliche Reiz ist es glücklicherweise nicht allein, womit uns Hamburg fesselt, es thut dies ebensosehr durch die Erinnerungen an eine glorreiche Vergangenheit deutscher Musik und Literatur. Da kreuzt man kunstgeweihte Plätze und Straßen, deren vergangenes Leben uns auch unter dem Winterrock und Regenschirm das Herz wunderbar erwärmt. Wir pilgern zuerst nach dem so prosaisch klingenden „Gänsemarkt". Daß nur ja kein ästhetischer Bürgermeister den Platz je umtaufe! Dieser Hamburger „Gänsemarkt" war zweimal im vorigen Jahrhundert das Bethlehem unserer dramatischen Kunst, der gesungenen zuerst, dann der gespro-

chenen — eine der Amboßstätten des deutschen Geistes. Der Leser fürchte hier keine Abhandlung über die Opern Reinhard Keiser's oder Lessing's „Hamburger Dramaturgie". Allein unmöglich könnte ich den Eindruck Hamburgs wahrhaft und voll wiedergeben, ohne einen Augenblick bei jenen großen nationalen Erinnerungen zu verweilen. Wird doch von Fremden und Einheimischen das literarische und musikalische Hamburg so gerne vergessen über dem reichen und schönen. Ich ließ mir auf dem Gänsemarkte die Stelle des alten Theaters zeigen, in welchem genau vor 200 Jahren die erste stabile deutsche Opernbühne eröffnet wurde, das Theater, in welchem der „vollkommene Capellmeister" Matheson dirigirte, Händel als junger Mann die zweite Violine spielte, und vor dessen Eingang sich eines Tages die Beiden wegen eines Directions-Rangstreites duellirten vor allem Volke. Es war eine neue und große Idee, als 1678 einige Hamburger Herren — natürlich wieder Doctoren, Rathsherren, Licentiaten — den Beschluß ausführten, eine stabile deutsche Opernbühne zu errichten, die erste in Deutschland. Will man sich anschaulich machen, was das sagen wollte zu jener Zeit, wo nur die italienische Oper in Deutschland gepflegt war, als eine Belustigung vornehmlich der Höfe und des Adels, so braucht man blos sich zu erinnern, daß beispielsweise Dresden erst durch Karl Maria Weber 1817 eine eigene deutsche Oper erhielt, welche obendrein lange noch als Aschenbrödel

neben der italienischen behandelt wurde. Also 140 Jahre früher und zuerst in ganz Deutschland baute Hamburg der deutschen Oper eine bleibende Stätte. Sie bildete zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts namentlich durch die Opern des genialen, fruchtbaren Reinhard Keiser einen glänzenden Mittelpunkt des deutschen Musikwesens. Leider erhielt die Hamburger Oper sich nicht lange auf ihrer Höhe; sie sank, mit Reinhard Keiser's Tod, immer tiefer, und hörte 1738, nach fünfzigjährigem Bestehen, gänzlich auf. Dreißig Jahre später gründete abermals Hamburg das erste stabile deutsche National-Theater unter Ackermann's Direction und Lessing's kritischer Oberaufsicht. Es erlebte bekanntlich einen einzigen Jahrgang, hat aber doch ungleich größeren Einfluß auf unsere Literatur und Theaterzustände geübt, als jene fünfzigjährige Opernunternehmung auf die deutsche Musik. Nicht nur verblieb nach Lessing's Weggang seine „Hamburger Dramaturgie" als unschätzbare fortfließende Quelle der Bildung für Schauspieler und Bühnendichter, das Theater selbst fand bald eine rühmliche Fortsetzung unter der Direction Schröder's, des genialen Leiters und Vollenders der Hamburger Schule. Auch dieses Theater, in welchem noch bis 1827 gespielt wurde, steht nicht mehr; es hat ganz kürzlich dem Durchbruch der neuen Colonnadenstraße zum Opfer fallen müssen. Nur die leere Stelle sah ich, wo das durch Lessing geweihte Theater gestanden, das die „Dramaturgie" hervorgerufen,

die erste Aufführung des „Götz von Berlichingen" und der „Minna von Barnhelm" gebracht und zuerst den Geist Shakspeare's über das übrige Deutschland verbreitet hatte. Gelangte doch durch die berühmte Hamburger Aufführung der „Hamlet" zu solcher Verbreitung, daß Anfangs der Achtziger-Jahre Tarok-Karten mit Figuren aus „Hamlet" in Deutschland Mode wurden. Als Heine, sonst nicht der Mann übermäßiger Pietät, zum erstenmale Berlin sah, war seine erste Empfindung: „Wie oft mag Lessing diese Straßen gewandelt sein!" Um wie viel mächtiger packt uns diese Vorstellung in Hamburg, das Lessing so unendlich besser gefiel, als Berlin!

Ein anderer großer Zeitgenosse Lessing's — er führt uns von der Dichtkunst wieder auf die Musik zurück — hatte im selben Jahre wie dieser gleichfalls Berlin mit Hamburg frohen Herzens vertauscht und zwanzig Jahre lang den musikalischen Ruhm dieser Stadt aufrechterhalten: Philipp Emanuel Bach, der dritte und bedeutendste Sohn Sebastian's, schlechtweg der „Hamburger Bach" genannt. Wir lassen uns zur Jacobskirche und zum Joanneum führen, wo Emanuel Bach als Cantor und Musikdirector fungirte, nach dem Tode Telemann's, eines der früheren großen Sterne an dem Musikhimmel Hamburgs. Emanuel Bach verließ gerne seine Stellung bei Friedrich dem Großen, dessen Flötenspiel er durch 27 Jahre auf dem Clavier begleitet hatte, um in Hamburg Cantor

zu werden. Das Berlin Friedrich's II. konnte sich nicht mit Hamburg messen. Nicht ohne Anstrengung habe ich mir unter den vielen seltsamen Straßennamen Hamburgs auch die „Fuhlentwiet" gemerkt, wo Bach die letzten Jahre seines Lebens in unermüdlichem Musikschaffen, dabei in intimer Freundschaft mit Klopstock verlebte. Letzterer hat ihm auch eine poetische Grabschrift verfaßt, die mit der etwas geschraubten Anrufung beginnt: „Steh' nicht still, Nachahmer, denn du müßtest erröthen, wenn du bleibst!" Sie sollte ein für Emanuel Bach projectirtes Denkmal in der Hamburger Michaelskirche schmücken, das aber ebensowenig zu Stande kam, wie das von seiner Vaterstadt Weimar ihm zugedachte. Durch seinen Einfluß auf Haydn hängt Emanuel Bach bekanntlich auch mit Wien und der Wiener Schule zusammen; seine Claviersonaten, die ersten Blüthen der „freien Schreibart", wirkten, nach Haydn's eigenem Geständnisse, wesentlich auf dessen Styl ein. Eine merkwürdige, heute geradezu unglaublich klingende Thatsache ist es, daß Haydn auf seiner zweiten Reise nach London 1795 sich in Hamburg aufhielt, um den alten Bach zu besuchen; er hatte nicht erfahren, daß dieser schon im December 1788 gestorben war! So weit dehnten sich damals Zeit und Raum, so isolirt standen Großstädte wie Hamburg und Wien gegen einander.

Im selben Jahre, da Haydn, der dankbare Verehrer Ph. Emanuel Bach's, in Wien starb, 1809, schenkte

uns Hamburg einen andern großen Tondichter, der in moderneren Bildungsformen die liebenswürdige Meisterschaft der Haydnschen Instrumentalmusik erneuerte und eine ähnliche Popularität in ganz Europa errang: Felix Mendelssohn-Bartholdy. Ich sah sein Geburtshaus, an dem man weislich eine Gedenktafel angebracht hat, denn noch immer halten viele von seinen Verehrern Mendelssohn für ein Kind Berlins, wohin er allerdings in früher Jugend mit seiner Familie übersiedelte; selbst das neueste große „Musikalische Conversations-Lexikon" vergißt, Hamburg als den Geburtsort Mendelssohn's zu nennen.

Aber wir sind noch nicht fertig mit dem musikalischen Ruhm Hamburgs. Es muß doch noch etwas Edleres in der Atmosphäre dieser Stadt wehen, als der „Schellfischseelenduft", über den Heine spöttelt. Noch wirkte Mendelssohn in der Fülle kräftigsten Mannesalters, als seine Vaterstadt Hamburg schon wieder einen Tondichter in großem Styl hervorgebracht hatte: Johannes Brahms. Das Haus, in welchem er am 7. Mai 1833 das Licht der Welt erblickt hat, ist abgerissen; ich will es ihm aufs Wort glauben, obgleich es dem Schalk nicht unähnlich sähe, sein eigenes Vaterhaus zu verheimlichen, aus Furcht, es könnte in ein Feuilleton kommen. Es that mir leid, das bescheidene alte Haus nicht mehr sehen zu können, in welchem der Vater, ein tüchtiger, ehrenfester Stadtmusiker, und die zärtliche Mutter — sie sind Beide bereits heimgegangen —

den kleinen Johannes zum braven Menschen herangezogen. Sei's um das alte Haus; der Tempel, den sich Brahms in seinen Werken erbaut, kann nicht mehr demolirt werden, er steht fest, und die Pforten Niebelheims werden ihn nicht überwältigen.

II.

Wir hatten erwartet und andere musikalische Gäste mit uns, daß in dem Jubiläums-Musikfeste die alten musikalischen Berühmtheiten Hamburgs nicht vergessen bleiben würden. Wenigstens durch je Eine Composition hätten wir gern Reinhard Keiser, Emanuel Bach, Matheson und Telemann repräsentirt gesehen. In R. Keiser's Opern finden sich nicht blos interessante, sondern heute noch reizvolle und sehr dankbare Arien.

Noch riel reicher ist die Auswahl anmuthiger und gediegener Stücke von Philipp Emanuel Bach, der allein während seines Hamburger Aufenthaltes zwölf Concerte mit Begleitung, 53 Claviersonaten &c. geschrieben hat. Zwischen einer Opern-Arie von Keiser und einem Clavierconcert von Emanuel Bach dachten wir uns einen geistlichen Chor von Telemann und irgend ein Gesangstück von Matheson an rechter Stelle. Die berühmten Namen Telemann und Matheson kennt Jeder aus der Musikgeschichte, und doch lebt heute

wahrscheinlich Niemand, der eine Composition von ihnen hat aufführen hören. Telemann, eine der letzten Säulen des alten Contrapunktisten- und Organistenruhmes von Hamburg, hat so überaus viel geschrieben, daß namentlich aus seinen zahlreichen Oratorien und Kirchenmusiken irgend ein charakteristisches und gediegenes Stück gewiß leicht auszuwählen war. Dasselbe gilt von Johannes Matheson, der allerdings bedeutender als Musikschriftsteller, denn als Componist, doch als geborener Hamburger, und zwar einer der einflußreichsten, bei diesem Festanlasse nicht hätte fehlen dürfen. Wer den merkwürdigen Mann, welcher Sänger, Componist, Capellmeister, Schriftsteller, Kritiker, Jurist, Gesandtschafts-Secretär in Einer Person gewesen, auch nur aus Riehl's „Charakterköpfen" kennt, hätte sich gewiß lebhaft für irgend ein Probestück seiner Kunst interessirt. Matheson war nebenbei auch ein guter Hamburger Patriot, er schenkte der Michaelskirche (in der er auch begraben liegt) 44,000 Mark Courant zum Baue einer neuen Orgel — ein Einfall, den ihm wenige Musik-Kritiker nachmachen werden. Was Händel betrifft, so hatten wir gehofft, die Hamburger würden ihn bei diesem Musikfeste statt mit einem seiner bekanntesten Spätwerke lieber mit irgend einem Gesangsstücke produciren, das er in seinen jüngeren Jahren in Hamburg und für Hamburg schuf, z. B. mit einer Nummer aus seiner Oper „Almira", welche 1705 in Hamburg zwanzigmal hinter einander gegeben wurde.

Weit entfernt von der lächerlichen Zumuthung, das Hamburger Festcomité solle ein „historisches Concert“ arrangiren, hofften wir doch wenigstens auf eine historische Würze dieses Concertes. Die paar Nummern von alten Hamburger Meistern hätten nicht mehr als die Hälfte des ersten Concert-Abends ausgefüllt, und für die moderne Musik wären noch zwei und ein halber Abend übrig geblieben. Die Stadt Hamburg hätte es schön gekleidet, sich an diesem seltenen Feste mit ihren alten Berühmtheiten zu schmücken, wie mit einem kostbaren Familienschmucke, der ihr und nur ihr allein gehört. Man wendete uns ein, es seien ja die drei Festconcerte eine Erinnerungsfeier der „Philharmonischen Gesellschaft“, welche in ihren Programmen jene alten Meister niemals gehegt habe. Das ist auch ein Gesichtspunkt, gewiß, aber wie mich dünkt, ein sehr enger, denn Hamburg hat diese „Erinnerungsfeier“ weit über die Bedeutung eines bloßen Familienfestes hinausgehoben. Es war ein förmliches Musikfest der Stadt Hamburg, ein Musikfest im größten Style, zu dem ja fremde Künstler und Kunstkenner aus ganz Deutschland, aus Holland, Dänemark u. s. w. geladen waren. Und da haben wir ungern gerade dasjenige vermißt, was als specifisch hamburgisch in der Kunstgeschichte leuchtet. Es läßt sich gegen das Programm, wie wir gleich sehen werden, gewiß nichts einwenden; es war ein schönes, nur leider ganz dasselbe „schöne Programm“, das wir alljährlich auch in Wien, in Berlin, in Leipzig,

in München haben. Wir bemängeln es nicht im musikalischen, sondern im hamburg'schen Interesse, das freilich mit dem Wunsche so vieler Musiker, hier auch etwas Neues, d. h. recht Altes kennen zu lernen, zusammenfiel. Um die „Eroica" oder die „Oberon"-Ouvertüre zu hören, reist man gewiß nicht nach Hamburg, höchstens von Altona. Nun ich das Einzige mir vom Herzen geredet, was ich dem Hamburger Musikfest ausstellen mußte — weniger ein Tadel, als eine fehlgeschlagene Hoffnung — kann ich mich ungestört dem Vergnügen des Lobens hingeben.

Am ersten Concert-Abend fuhr das schwere Geschütz auf: geistliche Musik von Bach und Händel in gewaltigen Dimensionen. Sebastian Bach's Cantate: „Ein' feste Burg ist unser Gott" — und Händel's Oratorium: „Israel in Egypten" (zweite Abtheilung) waren ganz vorzugsweise geeignet, die Leistungen des Hamburger Chors in glänzendes Licht zu stellen. Daß Hamburg einen Chor von 460 Mitgliedern, durchaus Dilettanten, aufzustellen vermag, setzt in Erstaunen. Und mit welcher nordisch-protestantischen Kraft und Tapferkeit führten diese Hamburger Frauen und Fräulein die anstrengendsten Chöre aus! Die Bach'sche Cantate gehört mit ihrer grandiosen, aber für die Sänger grausamen Contrapunktik des Luther'schen Chorals zu den schwierigsten Aufgaben; bei sehr starker Besetzung wundert man sich beinahe, wenn die Stimmeinsätze alle wirklich auf Einen Schlag geschehen. In dem Händel'-

schen Oratorium glänzte vor Allem Frau Peschka-Leutner, eine Oesterreicherin, die bekanntlich seit geraumer Zeit als eine der ersten Gesangskünstlerinnen in Deutschland gefeiert ist. Und dies mit vollem Recht, denn in der schwierigen Allelujah-Arie (Einlage aus Händel's „Esther") erwies sich Frau Peschka als eine geradezu classische Coloratur-Sängerin. Aus ihrem Munde klingt auch das Schwerste nicht mühsam, und darin finden wir den vornehmsten Reiz ihres Gesanges. Ihr zunächst stand der treffliche Bariton Georg Henschel. Seine Stimme fesselt keineswegs durch besonderen Wohlklang, man muß sich an einen gewissen Beiklang von Rauhheit und Schärfe anfangs gewöhnen. Dafür imponirt Henschel's Gesangskunst durch hohe Ausbildung im getragenen wie im colorirten Styl, seine Declamation verräth durchwegs den Mann von Geist, sein Vortrag den trefflichen Musiker.

Der zweite Abend brachte zwei Symphonien, eine Haydn'sche und die dritte von Schumann. Den größten Triumph feierte diesmal Frau Clara Schumann. Sie hatte zum Vortrag Mozart's D-moll-Concert gewählt, diesen Strom flüssigen Goldes. Vor dreiunddvierzig Jahren hatte diese bewunderungswürdige Frau bereits als Concertgeberin die Hamburger entzückt — und heute? Es mag übertrieben klingen und ist doch buchstäblich wahr: sie spielte das Concert schöner als je. Ihr Vortrag war die reine Offenbarung Mozart's, die verkörperte Musik. Das Sextett aus dem ersten Act

von Cherubini's „Wasserträger", fast untrennbar mit den scenischen Vorgängen verknüpft, war keine passende Wahl für Concertvortrag. In der schwierigen Sopranpartie (Constance) excellirte Frau Dr. Schramm, die vor mehreren Jahren ihre glänzend begonnene Bühnenlaufbahn mit einem glücklichen Familienleben vertauscht hat. Süßer Klang, warme Empfindung und poetische Erscheinung hatten sie zu einer der besten Darstellerinnen der Elsa in „Lohengrin" und ähnlicher Gestalten gemacht. Ihr Gesang erschien uns so recht als der Ausklang einer rein gestimmten Seele.

Wahrhaft begeistert äußerte sich am dritten Abend die Freude des Publicums an Brahms' zweiter Symphonie in D-dur. Brahms, mit Orchestertusch und Lorbeerkränzen empfangen, dirigirte selbst, Joachim spielte im Orchester die erste Violine. Am Schluß der Symphonie warfen die Damen vom Chor und aus den ersten Sitzreihen Brahms ihre Blumensträußchen zu; er stand da, wie es in seinem Wiegenlied heißt, „mit Rosen bedeckt, mit Nelken besteckt". Mit Ausnahme der Brahms'schen Symphonie waren sämmtliche Musikstücke dieses großen dreitägigen Festes von Herrn Professor Julius v. Bernuth mit bestem Erfolge dirigirt.

Zwischen den zweiten und den dritten Concerttag war die gemeinsame Lustfahrt nach Blankenese eingeschoben, wo auch das Festbankett stattfand. Auf dem Verdeck des stattlichen Dampfers gab es ein fröhliches Gewimmel; man konnte mit jedem unachtsamen Schritt

einer Berühmtheit auf den Fuß treten. Da begrüßten wir zuerst den geistvollen, liebenswürdigen Ferdinand Hiller, oder wie er jetzt heißt: Ferdinand von Hiller, denn er hat durch irgend einen Orden jetzt bekommen, was er längst und viel besser selbst besaß: den „persönlichen Adel". Der schweigsame Mann im Winterpelz, mit dem frappant an Schumann erinnernden Kopf, ist Theodor Kirchner, der Componist so mancher poetischer Clavierstücke und Lieder. Und neben ihm, die vornehme Greisengestalt? Wer sollte es glauben, der Componist der neckischen „Martha" mit weißen Haaren und langem weißen Bart! Flotow hat es nicht vergessen, daß er seinen ersten durchschlagenden Erfolg in Deutschland der Hamburger Aufführung seines „Stradella" (1844) verdankte. Ein älterer Herr von bescheidener Mittelgröße, aus dessen glattrasirtem rosigen Gesicht eine echte Mozart-Nase hervorspringt, kommt auf mich zu und nennt sich — Niels Gade. So war mir denn ein alter Wunsch in Erfüllung gegangen, diesen verehrten, echten Künstler, den Liebling Mendelssohn's und Schumann's, einmal von Angesicht zu sehen! Zwei Herren, die, sich offenbar neckend, sehr munter conversiren, sollte ich kennen, doch kommt mir der jüngere zu alt vor für Brahms, der ältere zu jung für Papa Grädener. Und doch sind sie's Beide. Grädener, den Wienern eine alte, werthe Erinnerung, ist seither noch sprühender und blitzender geworden, so daß ich ihn als ein beneidenswerthes Beispie

unverwüstlicher, ja gesteigerter Jugendlichkeit kaum wiedererkannte. Brahms aber — trägt einen martialischen Vollbart. Er hat sein bisheriges mildes Pastorgesicht mit dem eines tapferen Wallenstein'schen Lanzknechts vertauscht und gleicht jetzt einer seiner Variationen, in der man das Thema nur mühsam erkennt. Es schien jedoch, daß den Damen auf unserem Schiff die Variation ausnehmend gefiel. Da sind ferner der geistreiche holländische Componist Verhulst, die beiden trefflichen Berliner Musik-Kritiker Otto Gumprecht und Professor Engel, die Componisten Reinthaler, Grimm, Gernsheim, Reinecke und Julius Schäffer. Von Hamburger Musik-Notabilitäten die Herren Ludwig Meinardus, Capellmeister Riccius, Dr. Krause und der ehrwürdige Verfasser der Festschrift, Avé-Lallemant. Die Fahrt nach Blankenese verlief hei er und anregend wie das ganze Fest.

Musikalisches aus der Schweiz.

(1881.)

Gersau am Vierwaldstädter-See.

Man reist zur Sommerszeit nicht in die Schweiz, um Musik zu hören. Sie selbst läßt sich trotzdem reichlich hören, und gerade in ihrer volksthümlichsten, für dies Land bezeichnendsten Form: als Chorgesang der Erwachsenen und der Schuljugend. In der systematischen Pflege mehrstimmigen Gesangs ruht das Schwergewicht und die Eigenthümlichkeit des Musikwesens in der Schweiz. Aus kunstlosen volksthümlichen Anfängen hat sich hier zu Anfang des Jahrhunderts der vierstimmige Männergesang entwickelt, unabhängig von seinem fast gleichzeitigen Erblühen in Norddeutschland. Wie der Männergesang, so gewann auch der gemischte Chor bald eine ansehnliche Pflege und Ausbreitung, gleich jenem eine mehr sittliche und patriotische Tendenz, als eine rein artistische beobachtend. In der Schweiz vereinigen sich die zahlreichen Singstimmen, starke und geringe, mehr

zu eigener Uebung und Erbauung, als um öffentlichen Beifalls willen. Durch die bekannten, noch stetig fortwirkenden Verdienste des alten Nägeli in Zürich, der seine musikalischen Grundsätze mit den pädagogischen Pestalozzi's stützte, wurden neben den Musikvereinen auch die Schulen fleißigste Pflegestätten des Chorgesanges. In den letzten fünfundzwanzig Jahren hat auch das eigentliche Concertwesen in den Vororten ansehnliche Entwicklung erfahren; Basel und Zürich namentlich wetteifern mit regelmäßiger Orchester- und Kammermusik, machen auch zeitweilig durch Aufführung großer Oratorien eine rühmenswerthe, von bestem Gelingen begleitete Anstrengung. Auch von guten Opernaufführungen hört man in neuerer Zeit, obgleich die Oper jedenfalls hinter dem Concert- und Chorwesen dieses Landes zurücksteht. Opernvorstellungen haben die bedeutendsten Schweizer Hauptorte doch nur in den Wintermonaten, und dann nicht immer regelmäßig. So oft ich im Sommer die Schweiz besuchte, ich habe nie und nirgends auch nur das kleinste Theater offen gefunden. Um so angenehmer überraschte mich diesmal eine Anzeige in der Luzerner Zeitung: es werde Sonntag am 3. Juli um 12 Uhr Mittags in Altdorf von der dortigen „Theater-Gesellschaft" Lortzing's komische Oper „Der Waffenschmied" aufgeführt werden.

Wer an einem Sonntage den Vierwaldstädter- oder Züricher See befährt, der kann auf Sang und Klang zählen. Auch auf unserem nach Flüelen dampfenden

Schiffe formirten bald acht bis zehn rüstige Männer, mit Notenheften in der Hand, einen Kreis und sangen einige hübsche Liedertafelchöre. Ihr Vortrag, frisch und aufrichtig, wenngleich ohne feineren Schliff, machte guten Eindruck; es klang so recht wie gesungene Sonntagsfreude. Die Sänger waren durchwegs Arbeiter aus der großen Maschinenwerkstätte in Olten und trugen als Vereinszeichen eine kleine messingene Locomotive auf dem Hute. Dieser Arbeiterverein besaß aber außer seinem Gesangchor auch eine kleine Fanfare von etwa sechs ungefügen Blechinstrumenten, welche nunmehr ihre Seele in mehr dicken als reinen Tönen auszuhauchen begannen. An musikalischem Zartgefühle standen diese schmetternden Gesellen weit unter ihren singenden Brüdern; das gellende Ueberschnappen der Dampfpfeife und das Schnauben der Maschine mag sie musikalisch verwöhnt haben. Aber wer mag eine sittlich und social so erfreuliche Erscheinung nach reiner Intonation und Stimmung taxiren? *Unsere* Stimmung ist stets die allerbeste, wenn wir solch einen sonntäglichen Arbeiterausflug, bei dem nicht blos geschrien und gezecht wird, beobachten.

Eine anspruchslose Gesangsproduction anderer Art hatten wir kurz zuvor auf demselben Dampfschiffe auf der Fahrt von Luzern nach Gersau erlebt. Es war ein wunderschönes lustiges Wetter, und die blauen Wellen tanzten förmlich im Glanze der Morgensonne. Die Hälfte des Verdecks war dicht angefüllt von einer

Schaar kleiner Mädchen, welche unter der Obhut eines feinen jungen Geistlichen und dreier ehrwürdiger Gouvernanten einen Ferienausflug über den See machten, wahrscheinlich um sich über Tell's Platte und das Rütli verheerend zu verbreiten. Das war nun ein fröhliches Drängen und Treiben auf dem Schiffe. Es wimmelte von knospender Weiblichkeit, welche für die gute Zucht, wenngleich nicht für die Schönheit des schweizerischen Nachwuchses tröstliche Aussicht eröffnete. Unermüdlich liefen die Mädchen treppauf treppab, vom Verdeck in die Cajüten und wieder aus den Cajüten aufs Verdeck, ein buntes, bewegtes Leben. Da sammelte sich endlich wieder auf einen Wink des Lehrers die Mehrzahl der kleinen Schiffsschwärmerinnen, rückte regelrecht auf den Bänken zusammen und stimmte ein heiteres Chorlied an. Als unmittelbare und doch geregelte Aeußerung gemeinsamer Fröhlichkeit wirkte dieser Pensionats-Gesang erfreulich, musikalisch klang er ziemlich derb und unrein. Die Mädchen sangen ohne feinere Tonempfindung, Alles gleich stark. Die Frage, ob die ungemeine Bevorzugung des Chorgesanges in unserer Zeit (in Schulen, Vereinen und Concerten) nicht eine nachtheilige Rückwirkung auf den Sologesang übe, hatte sich mir oft aufgedrängt, und die alte Wahrnehmung, daß die Schweiz, diese fleißigste Werkstätte des Chorsingens, so selten einen ausgezeichneten Solosänger hervorbringt, flocht sich mir naturgemäß in jene Frage ein. In diesem Lande, wo jetzt jeder Sonntag irgend

ein Sängerfest bringt, zu welchem zahlreiche kleine Chorvereine zuströmen, wie Bächlein in den See, mußte ich der trefflichen Bemerkungen gedenken, welche der Wiener Specialist Professor Dr. Störk in seiner kürzlich erschienenen Broschüre „Sprechen und Singen" über diesen Punkt vorbringt. Er nennt den Chorgesang „der Stimme sichersten Ruin, sowohl für Kinder als für Erwachsene", und erklärt Kinder von acht bis zwölf Jahren für unfähig, längere Zeit, gar eine ganze Stunde lang, unbeschadet der Leistungsfähigkeit ihrer zarten Kehlkopf-Musculatur zu singen. Ein paar Stunden anstrengenden Chorgesangs in der Schule kann die beste Stimme für alle Zukunft ruiniren. Ohne den musikalischen Nutzen und den gemüthlich veredelnden Einfluß des Singens in der Schule zu leugnen, behauptet doch Störk, daß dasselbe für spätere Zeiten auf die eigentliche musikalische Ausbildung im Gesang von schädlichster Wirkung sei, und räth, man möge Schüler, bei denen sich besonders günstige Anlagen für den Gesang zeigen, sehr bald mit dem Schulgesang aufhören lassen. Wenn Störk schließlich den Chorgesang, wie er eben in der Schule geübt wird, als das richtigste Mittel bezeichnet, um das Gehör für feine musikalische Wahrnehmungen abzustumpfen und die Individualisirung des Gesanges zu verhindern, so kann der Musiker leider nicht umhin, das herbe Wort des Arztes zu unterschreiben.

Endlich landete unser musikalisches Dampfschiff an der Endspitze des Sees, in Flüelen, von wo uns ein

rasches Fuhrwerk bald auf staubiger Landstraße nach Altdorf brachte. Die poetische Andacht, mit der wir den Boden von Tell's Apfelschuß und all die übrigen Stätten in den Urcantonen betreten, ja die bloßen Namen so mancher Bergspitzen, Gewässer, Ortschaften hier vernehmen, ist das eigenste Werk Schiller's; er hat uns das Schweizerland, das er niemals selbst gesehen, zuerst erschlossen und verherrlicht, und wandelt hier, Jedem von uns ein unsichtbarer Führer, beglückend zur Seite. Diese verklärende, ungemessene Popularität, welche ein Gedicht, Schiller's „Tell", einem ganzen Lande verliehen hat, ist ohne Beispiel in der Literatur-Geschichte. Die Schweiz hat das anerkannt und durch ein Denkmal ausgesprochen, das in seiner Einfachheit zu den schönsten und rührendsten gehört. Es ist ein aus dem See aufsteigender mächtiger Felsblock, auf dessen vorderer geglätteter Fläche die goldene Inschrift prangt: Dem Dichter des Tell — die dankbare Schweiz. — Altdorf also, auf dem sich die bewegteste Scene des Schiller'schen Dramas aufbaut, sollte uns heute durch eine Opernvorstellung interessant werden. Ich erfuhr bald, daß die auf den Anschlagzetteln genannte „Theater-Gesellschaft" keineswegs aus Künstlern vom Fach, sondern durchwegs aus Dilettanten besteht — Orchester, Chor und Sänger — welche jährlich eine bis zwei Vorstellungen veranstalten, in musikalischen Mißjahren auch gar keine. Die seltsame Mittagsstunde hatten sie gewählt, um auch den entfernteren Anwohnern und frem-

den Touristen den Besuch der Oper zu erleichtern. Leider absorbirte das gleichzeitige „Eidgenössische Festschießen" in Luzern ein großes Publicum und ließ dem „Waffenschmied" in Altdorf nur ein kleines. Die Vorstellung fand in einem weißgetünchten, mäßig großen Saale des Gemeindehauses statt, in welchem drei Wandlampen mit dem einschleichenden Tageslichte sich zu einer petroleumduftigen Dämmerung vereinigten. Vor einer ansehnlichen Zahl hölzerner Bänke erhob sich die Bühne, tief genug für die Ansammlung eines Dutzends Choristen und gerade so hoch, daß die Sänger nicht mit dem Kopfe oben anstießen. Es schlug 12 Uhr, und zu meinem großen Schrecken gab der Kapellmeister sofort das Zeichen zur Ouvertüre. Denn ich gewahrte in dem bescheidenen Orchester, in welchem auch ein junges Mädchen tapfer mitgeigte, weder eine Flöte, noch ein Fagott, noch ein Violoncell. Ich schmeichle nicht gerne, aber diese Orchesterleistung gehörte zu den grausamsten. Ein Fremder neben mir, der beschwichtigend äußerte, „für Altdorf" sei dieses Orchester doch ganz gut, hätte verdient, wegen Beleidigung dieser Stadt angeklagt zu werden. Zum Glücke gingen die meisten der gegeigten Uebelthaten in dem Höllenfeuer der Blechmusik rasch unter. Meine Besorgniß, wie denn die ganze Oper mit diesem cello-, flöten- und fagottlosen, überhaupt gottlosen Orchester werde durchzubringen sein, erwies sich jedoch als überflüssig, denn nach der Introduction mit dem Chor der Schmiede

legte der Capellmeister die Partitur gelassen beiseite und accompagnirte alle folgenden Arien, Duette und Terzette auf dem Pianino, um erst wieder bei dem zweiten Finale die Orchestermächte zu entfesseln. Dieses Pianino war das Rettungsboot der Oper. Der Capellmeister, Herr Angela, steuerte dasselbe ganz vortrefflich und verdient überhaupt für seine Beherrschung so drangvoller Verhältnisse das aufrichtigste Lob. Er war die musikalische Seele dieses ungeberdigen Körpers und hat das Verdienst, daß letzterer nirgends geradezu versagte oder in seine Atome zerfiel. Was die Solisten betrifft, so behauptete der Darsteller des Waffenschmiedes, ein Altdorfer Kaufmann, durch seine recht frei behandelte, kraftvolle Baßstimme eine große Ueberlegenheit über das gesammte Personal und brachte auch schauspielerisch die behäbige Figur angemessen heraus. Weniger glücklich war der Darsteller des ritterlichen und galanten Grafen Liebenau — ein stattlicher, bartumwaldeter Ingenieur der Gotthardbahn, der gewiß bei den gefährlichsten Tunnelsprengungen mehr Fassung gezeigt hat, als heute in der Oper. Der Mann sang mit einer ängstlich gequetschten Stimme und ging dabei in kurzem Trab, gesenkten Kopfes, furchtsam hin und her, wie ein verdrießlicher Bär im Käfig. Er war fortwährend in so grausamer Verlegenheit, daß man ihn für die leidende Unschuld in der Comödie halten mochte und herzlich bedauerte. Wie dieser Graf Liebenau, so hatten auch sein Knappe Georg, der Ritter Adelbert

und die beiden Damen von der sonst als gütig bekannten Mutter Natur sehr wenig Stimme erhalten und auch nur ebenso viel Talent. An den recht gefälligen und wohlerhaltenen Costümen frappirte mich ein fremdartiges und doch wieder wohlbekanntes Etwas, das ich mir anfangs nicht recht zu erklären wußte. Sie paßten offenbar nicht recht in diese Oper. Wie kommt es, daß Liebenau, ganz gegen sein Incognito, als Schmiedgeselle ein rothsammtenes Wamms mit weißen Puffen trägt, der andere angebliche Schmiedgeselle Georg ein schwarzsammtenes mit Goldborten, während ihr Herr und Meister, der reiche Waffenschmied, in unscheinbarem braunem Tuchkleide auftritt? Ja, ich täusche mich kaum, es sind Costüme aus „Wilhelm Tell". Kann man gerade Altdorf eine erklärliche Vorliebe für dieses Costüm und einen geschichtlichen Anspruch darauf absprechen? Gewiß, dieser Waffenschmied ist der leibhafte Werner Staufacher, seine Gesellen Liebenau und Georg sind Ulrich von Rudenz und Melchthal, und selbst die furchtbare rothe Feder auf dem Haupte des schwäbelnden Komikers verkündet laut die Schreckensmär von Geßler's Hut.

Trotz ihrer Unzulänglichkeit, vielleicht gerade durch dieselbe, erregte die Altdorfer Dilettanten-Oper unser lebhaftes Interesse. Sie zeigte von neuem zweierlei: zuerst, wie viel dazu gehört, sich auch nur die nothwendigste Technik des Theaterspielens anzueignen, sodann wie mühsam gerade die Deutschen mit dieser

Schwierigkeit kämpfen. Strenge Kritiker sollten mitunter durch solche Dilettanten-Vorstellungen sich in Erinnerung bringen, daß es schon etwas bedeuten will, auf der Bühne anständig gehen und stehen, vollends sich mimisch ausdrücken zu können. Es bleibt eben eine Kunst, deren ABC gelernt sein muß. An richtigem Verständniß der Rolle fehlte es gewiß keinem unserer Altdorfer, Alles war verstanden, Alles studirt mit heißem Bemühen, aber nichts von dem Allen wollte an die Oberfläche treten, nichts die schwere Decke von Verlegenheit durchbrechen. Dieses schüchterne, recht eigentlich verschämte Wesen, dieses Zu-sich-Hineinspielen und Vor-sich-her-sprechen ist vor allem ein Charakterzug der Deutschen. Die Altdorfer Dilettanten (mit Ausnahme des Waffenschmiedes) sahen immer aus, als ob sie sich schämten, etwas Anderes als sich selbst vorstellen zu sollen. Jeder schien sich heimlich zuzuflüstern, daß es sich für ihn, den Beamten, den Lehrer, den Ingenieur, den Kaufmann nicht schicke, in öffentlicher Versammlung sich auf den anmuthigen Verführer oder den dummdreisten Kerl zu spielen. Die Damen vollends, sittsame Bürgerstöchter, bringen es nicht über sich, auf der Bühne herzhaft lustig oder leidenschaftlich verliebt zu sein. In manchen Momenten scheinen sie schon willens, aus sich herauszugehen, wenigstens mit halbgespannten Segeln einmal aus ihrem bürgerlichen Ich in die offene See der Dichtung auszulaufen, aber sofort weichen sie wie Hamlet scheu vor dem wirklichen Wage-

stück. Im Vortrage koketter oder komischer Arien, welche gleichzeitig eine degagirte Mimik verlangen, wird man junge Dilettantinnen noch zaghafter finden, als im Tragischen; sie verleugnen da selbst das Bischen Temperament, das sie besitzen. Die meisten Anfängerinnen, wenn sie nicht ausgesprochenes Spieltalent haben, machen es in solchen Fällen, wie des Waffenschmieds Töchterlein oder ihre Muhme Irmentraut in Altdorf, welche Beide während ihrer Arien stets mit kleinen Schritten tactmäßig auf und nieder gingen und dazu mit der rechten Hand eine kurze, periodisch wiederkehrende Bewegung machten. Auch brachten es Beide in der Mimik nicht über einen unveränderlich gleichgiltigen Gesichtsausdruck und sehen doch zu Hause gewiß recht fröhlich oder nach Umständen traurig aus. Unsere deutschen Dilettanten sind nicht blos genirt in ihrer Rolle, das Spielen selbst genirt sie. Der Südländer ist von Haus aus frei von diesem Alp der Verschämtheit; er zieht nicht sofort die Fühlhörner ein bei leisester Berührung mit der Oeffentlichkeit. Im Sommer pflegen kleine italienische Sängergesellschaften von vier bis sechs Personen über den Gotthard herüberzukommen und sich zu produciren. Mit einer oder zwei Guitarren stellen sie sich im Hausflur oder vor den Hotels auf und singen Arien, Duette, auch ganze Scenen aus italienischen Opern, ohne jeglichen theatralischen Apparat, in ihrem schäbig flotten Alltagsgewand. Obwohl nicht auf der Scene, werfen sie sich doch sofort in volle

dramatische Action, singen und spielen mit jenem offenen Feuer, mit jener »Disinvoltura«, welche die natürliche Mitgift des Romanen ist. Mit Ausnahme etwa eines älteren ausgesungenen Tenoristen oder einer verblühten Sopranistin, welche mit den Resten einer besseren Gesangsbildung das lärmende Ungestüm des Ensembles abdämpft, besteht dieses aus lauter jungen rohen Naturalisten. Sie stehen an musikalischer und allgemeiner Bildung gewiß tief unter unseren deutschen Dilettanten von Altdorf und anderswo, aber wie hoch übertreffen sie diese in natürlicher Lebendigkeit und angeborenem dramatischen Trieb! Wie dringt bei ihnen jeder Gedanke, jede Empfindung gleich sinnenfällig an die Oberfläche, roh, aber deutlich! Dabei welche Freude am eigenen frischen Comödienspiel, welche Wollust der Frescomalerei! Haben diese fahrenden Sänger aus Wälschland hinreichend die Luft erschüttert und ihr Honorar eingeheimst, dann verabschieden sie sich mit einer graziösen Schwenkung des Hutes, mit einer weitausladenden verbindlichen Handbewegung, wie sie mancher deutsche Opernsänger zeitlebens nicht erlernt.

Trotz aller seiner Mängel verließ ich den Musentempel im Gemeindehause zu Altdorf mit dem Gefühle der Sympathie und Achtung für die wackeren Bürger, welche viele Wochen lang ihre freien Abende dem Studium einer guten deutschen Oper widmen. Sie erweitern damit ihren Horizont nach ungeahnten Weltgegenden des Geistes und bieten vielen ihrer Schweizer

Mitbürger den seltenen, vielleicht ganz neuen Genuß, eine ganze Oper zu hören. Daß die Veranstalter nicht Fachmusiker, sondern durchwegs Dilettanten sind, verpflichtet natürlich den Besucher und vollends den Berichterstatter zu freundlichster Nachsicht. Zur Nachsicht — aber auch zum ewigen Stillschweigen? Ich glaube nicht; denn eine öffentliche Production, die sich in Zeitungen und Placaten ankündigt und ein Eintrittsgeld von zwei Francs festsetzt, darf sich auch nicht wehren gegen öffentliches Urtheil, vorausgesetzt, daß dieses billig sei, wie die Altdorfer Vorstellung selbst.

Die musikalischen Festlichkeiten in Brüssel.

(Fünfzigjähriges Jubiläum der belgischen Unabhängigkeit 1880.)

Brüssel, im Juli 1880.

I.

Wenn man von der Oberen Stadt, in welcher das königliche Palais, alle Ministerien, Museen, Akademien und eleganten Fremdenhotels in stiller Einförmigkeit aneinandergereiht liegen, hinabsteigt in die »Basse-Ville«, so gelangt man zu dem eigentlichen historischen Brüssel, mit seinen engeren, unregelmäßigeren Straßen und lebhaftem Verkehr. Diese Scheidung des stillen, ganz modernen und französischen oberen Theiles von der ausgeprägteren, vlämisch redenden, auch in socialer Beziehung „unteren" Stadt ist vielleicht die interessanteste Specialität von Brüssel, das von eigenthümlicher Physiognomie nicht allzu viel hat und davon alljährlich durch moderne Um- und Neubauten noch einbüßt. Der malerischeste Platz von Brüssel, der charaktervollste, um

nicht zu sagen der einzige von scharf ausgeprägter historischer Physiognomie, liegt in der Unteren Stadt und ist der Rathhausplatz. Dieses ehrwürdige Viereck war der offene Concertsaal für den Wettstreit der Militär-Musiken am vorigen Sonntag; das friedliche Schlachtfeld, auf dem die österreichischen Soldaten zuletzt gesiegt.

Man kann sich nicht leicht ein bunteres, originelleres Bild vorstellen, als diesen »Concours de musiques militaires« auf dem Großen Platze von Brüssel. Gegenüber dem prachtvollen alten Rathhause war eine sehr geräumige, mit belgischen und österreichischen Fahnen decorirte Estrade errichtet, auf welcher die Militär-Capellen spielten; zu ihren Füßen saßen auf Stühlen oder auf den Treppen Herren und Damen und — das Bild farbig belebend — die an die Reihe kommenden uniformirten Musiker mit ihren blankgeputzten Blechinstrumenten. Eine Anzahl bevorzugter Gäste, obenan der Bürgermeister mit seinen „Schöffen" und die ganze österreichische Gesandtschaft, nahm Platz auf dem Balcon des Rathhauses, gegenüber der Musiktribüne. Eine halbgedeckte Loge war neben der Musik für die Preisrichter angebracht. Das Gros des Publicums aber befand sich, dicht gedrängt, auf dem Platze selbst und trotzte lange vor Beginn der Production den Sonnenstrahlen, welche an dem Tage recht glühend brannten. Nach 2 Uhr begann die Production. Die österreichische Musikbande des Infanterie-Regiments Ziemiecki machte den Anfang. Die Soldaten sahen in ihren dunkelblauen

Waffenröcken gar schmuck aus und wurden mit sichtlichem Wohlgefallen betrachtet. Capellmeister Czibulka, ein Mann von eleganter Tournüre, erhebt den Tactstab, und unter athemloser Aufmerksamkeit des tausendköpfigen Publicums erklingt der erste Accord — der „Vehmrichter-Ouvertüre" von Berlioz! Dies war das von der belgischen Festcommission aufgegebene Stück (morceau imposé), das von allen concurrirenden Militärbanden — nebst einer Composition eigener Wahl — gespielt werden mußte. Die »Francs-Juges« von Berlioz! Welcher sonderbare Schwärmer im Brüsseler Ministerium den Einfall gehabt, gerade diese Composition, die weder werthvoll an sich, noch günstig für Militär-Arrangement, unerfreulich für den Hörer und undankbar für den Spieler ist, zur Preisaufgabe zu wählen, konnte ich nicht erfahren. Die Ouvertüre »Les Francs-Juges« ist der erste größere Orchesterversuch von Berlioz, welcher in seinen Memoiren ein recht hübsches Geschichtchen davon erzählt. „Ich war noch so unwissend in Betreff des Mechanismus einiger Instrumente," berichtet Berlioz, „daß ich, nachdem ich in der Introduction der Ouvertüre »Les Francs-Juges« den Des-dur-Accord für die Posaunen geschrieben, befürchtete, es werde dies den Bläsern die größten Schwierigkeiten bereiten. Aengstlich befragte ich darüber einen Posaunisten der Großen Oper, der mich vollkommen beruhigte und mir von dieser Stelle sogar einen großen Effect versprach. Diese Versicherung erfüllte mich mit solcher

Freude, daß ich, nach Hause eilend, auf den Weg nicht achtete und mir den Fuß verstauchte. Seitdem thut mir der Fuß weh, so oft ich das Stück höre. Anderen wird vielleicht der Kopf wehthun." Weit entfernt, dem berühmten Componisten hierin zu widersprechen, gratulirten wir uns vielmehr, daß seine „Vehmrichter" uns Preisrichtern nur dreimal nacheinander vorgespielt wurden. Wäre hier die Zahl der concurrirenden Militärmusiken so groß gewesen wie 1867 in Paris — wo unsere geliebte „Oberon"-Ouvertüre uns durch zehnmalige Wiederholung für Jahr und Tag verleidet wurde — es hätte sich die Berlioz'sche Ouvertüre wie ein schleichendes Gift mit unserem Blute verflößt. Von Militärmusiken sollten übrigens nur solche Compositionen verlangt und gespielt werden, welche, melodiös klar und verständlich, einen frischen, kräftigen Athem haben. Ouvertüren wie „Egmont" (an den Brüsseler Helden dachte hier kein einziges Musikprogramm), wie „Oberon", „Freischütz", „Tell", „Stumme von Portici" wären eine weit bessere Wahl gewesen als die »Francs-Juges« mit ihrem wüsten, schlafwandelnden Wesen, das zu faßlicher Melodie nur erwacht, um sofort trivial zu werden.

Die österreichische Militär-Capelle bewältigte die Schwierigkeiten dieses, jedem ehrlichen Soldatengemüth unverständlichen Tonwerkes mit Meisterschaft. Noch weit glänzender wirkte sie in dem zweiten, selbstgewählten Stücke, der Ungarischen Rhapsodie Nr. 3

von Liszt; hier erst waren unsere Musiker ganz in ihrem Elemente, denn es war musikalisches Element. Dieses originelle, prickelnde und zündende Stück brachte nicht blos die technische Virtuosität der Oesterreicher zur Geltung, sondern auch ihre frische Sinnlichkeit, ihre leicht ansprechende und warme Empfindung. Das Stück erregte unbeschreiblichen Enthusiasmus. Laut brauste der Jubel über den großen Platz und durch die angrenzenden Straßen. Die Aristokratie auf dem Balcon, die Bourgeoisie auf der Tribüne, endlich die Demokratie auf dem Platze selbst — Alles rief und klatschte entzückt in die Hände.

Nach der österreichischen producirten sich zwei belgische Regimentsmusiken, die des 7. und des 14. Infanterie-Regiments, mit wohlverdientem, schönem Erfolge.

Sobald die letzte Note der dritten Militär-Capelle verklungen war, schritt die Jury ohne vorhergehende Discussion zur geheimen Abstimmung auf Zetteln, die sofort vor allem Volke entfaltet und laut vorgelesen wurden. Der erste Preis (von 1000 Francs) wurde einstimmig der österreichischen Regiments-Capelle zuerkannt. Diese Einstimmigkeit zu Gunsten des Auslandes gereicht den belgischen Preisrichtern zur Ehre. Auch das Publicum bewies durch seine laute Acclamation dieses Richterspruches ein lobenswerthes Gerechtigkeitsgefühl, das ja auch in artistischen Fragen nur zu oft durch nationale Empfindlichkeit beirrt wird.

Vielleicht hätte es gefälliger ausgesehen, wenn die österreichische Musikcapelle hiehergekommen wäre wie der Wiener Männer-Gesangverein, blos um der Prinzessin Stephanie eine Huldigung und dem Volke von Brüssel einen Kunstgenuß zu bereiten — ohne Wettstreit, wo es nichts zu wetten und nichts zu streiten gab.

Was die künstlerischen Leistungen der österreichischen Sänger und Regimentsmusiker in Brüssel mit einem ganz eigenthümlichen, fast romantischen Nimbus umgibt, ist ihre Beziehung zu dem zarten Bande, das Oesterreich demnächst dauernd mit Belgien verknüpft. Indem sie überall die belgische und die österreichische Volkshymne nacheinander vortragen, feiern sie in beredten Tönen das Glück des jungen Brautpaares Rudolph und Stephanie. Sie versuchen, Wien mit Brüssel musikalisch zu copuliren. In Belgien leben noch heute mehr Traditionen aus der Zeit der österreichischen Herrschaft, als man vermuthen möchte. Es sind gute und auch schlimme Erinnerungen. Daß letztere völlig verschwinden, erstere hingegen neu aufleben, gehört zu den wohlthätigen Folgen der neuesten freudigen Ereignisse. Es hat bei dem Preisconcurse vom letzten Sonntag kaum Jemand daran gedacht, daß auf demselben Rathhausplatze, wo die Brüsseler unserer Militärmusik zujubelten, vor noch nicht hundert Jahren ein gestrenger österreichischer Gouverneur aufständische Belgier hat hinrichten lassen. Aber von der vortrefflichen Maria Theresia, die es auch mit den Belgiern gut

gemeint, hört man jetzt häufiger als je sprechen, und ihr herrliches lebensgroßes Reiterbildniß im Brüsseler Rathhause wurde uns von dem Bürgermeister mit sehr nachdrücklichem Wohlgefallen gezeigt. Es ist eine ganz natürliche, darum nicht minder erfreuliche Wahrnehmung, daß Belgier und Oesterreicher sich jetzt mit einer Art Verwandtschaftsgefühl entgegenkommen; vergessen wir nicht, daß die Musik, die ja ihr altes Recht auf die Menschenherzen nie und nirgends aufgibt, dieses Entgegenkommen hier in Brüssel mächtig gefördert und verschönt hat; eine diplomatische Mission, zu welcher sie unmöglich bessere Gesandte bevollmächtigen konnte, als den Wiener Männergesang-Verein und die österreichische Regimentsmusik.

II.

Der Concurs von Militärmusiken war nur Eine Scene — allerdings die glänzendste — des ersten Actes der Brüsseler Musikfestlichkeiten. Dieser erste Act währte nämlich zwei ganze Tage und umfaßte die Wettkämpfe der Instrumental-Musiken überhaupt, von dem vollständigen Symphonie-Orchester und der Regiments-Capelle bis zu den Harmonie-Musiken und den sogenannten Fanfaren, den kleinsten, blos aus Blechinstrumenten zusammengesetzten Orchestern. Diesem

zweitägigen »Concours« folgte das dreitägige große Musikfest (Grand Festival), welchem sich wiederum ein zweitägiger Concurs der verschiedenen Chorgesang-vereine anschließt. Die Musik kann, wie man sieht, über stiefmütterliche Behandlung hier nicht klagen. Bildet das große Festival den eigentlichen künstlerischen Mittelpunkt als Festconcert für das musikalische Publicum, so greifen andererseits die Preisconcurse für Instrumental- und Gesangvereine viel tiefer ins Volksleben, sie sind eine nationale Angelegenheit von unleugbarer socialer und pädagogischer Bedeutung. In Belgien ist Musikliebe und Musikübung sehr verbreitet; fast jedes kleinste Städtchen — von den großen Städten ganz abgesehen — hat seinen Gesangverein (Orphéon), seine Harmoniemusik oder wenigstens seine Fanfare. In Deutschland und Oesterreich sind die Gesangvereine, namentlich die Männerchöre, ausgebildeter als in Frankreich und Belgien, wohin sie erst aus deutschen Landen kamen und nach deutschem Muster organisirt wurden. Hingegen haben unsere kleineren Städte weit weniger eigentliche Instrumental-Vereine von ganzen oder wenigstens blasenden Orchestern, als die Franzosen und Belgier. Hohe musikalische Anforderungen darf man an diese „Harmonien und Fanfaren" freilich nicht stellen, sie gleichen häufig unseren Veteranen-Musiken, die man ja selten ohne leisen Schauder anmarschiren sieht. Aber was sie werthvoll macht, ist, daß sie überwiegend dem kleinen Bürger-, dem Handwerker- und

Arbeiterstande angehören. Der Anblick dieser Vereine, wie sie jetzt truppweise mit ihren Fahnen die Straßen Brüssels durchziehen, ist, ohne jeden theatralischen Aufputz, bunt und charakteristisch genug. Fast lauter Handwerker und Fabriksarbeiter in grobtuchenem Sonntagsrocke (nur wenige in Blousen), mit Mützen und farbigen Halstüchern. Es waren zum Preisconcurse mehr als hundert verschiedene Instrumental-Vereine erschienen, darunter nur einige wenige nichtbelgische aus den holländischen und französischen Grenzdistricten. Die respectable Gesammtzahl der Jurors gestattete die Bildung mehrerer kleinerer Gerichtshöfe von fünf bis sieben Köpfen, die in verschiedenen Localen eine vorausbestimmte Zahl von Vereinen anhörten und classificirten. Die Preise waren zahlreich und stiegen von 200 Francs zu 500, 600, 800, 1000 und 2000 Francs; ihr Gesammtbetrag mag einen ziemlichen Bruchtheil der enormen Summe ausmachen, welche Belgien für dieses Fest seines fünfzigjährigen Jubiläums auswirft. Man mußte nach der Preisvertheilung diese guten Leute ganz glückselig durch die Stadt ziehen sehen; jeder Einzelne fühlte sich als Theil eines siegreichen Ganzen, so klein dieses auch sein mochte. Jeder wies stolz auf den weißen Zettel auf seiner Mütze, worauf groß geschrieben stand: »Premier prix« oder »second prix« &c. Diese Freude hatte etwas Ansteckendes; wo die musikalischen Sieger erschienen, da drückte man ihnen die Hände und empfing sie mit lautem Zuruf.

Es wurde gesungen, getanzt, gezecht, ohne daß man von einem ernstlichen Excesse gehört hätte. Solche Musikwettkämpfe haben, wenn sie nicht zu häufig werden, einen wohlthätigen Einfluß; sie beleben den künstlerischen Sinn des Volkes, wecken einen nicht schädlichen Ehrgeiz, machen an Einem Tage unzählige Glückliche. Und dieses Glück überdauert den Einen Tag der Preisvertheilung. Wenn die einzelnen Vereine mit ihren durch eigene Kunst gewonnenen Preisen heimkehren in ihr stilles Städtchen, dann erst genießt die Gemeinde, die Familie, die ganze Freund- und Gevatterschaft den Triumph ihres heimischen Gesang- oder Harmonievereins.

Was dem Fremden bei diesen und allen anderen Festlichkeiten in Brüssel überaus wohlthuend auffällt, ist die aufrichtige Anhänglichkeit an den König und seine Familie, die sich gleichzeitig mit der unbedingtesten Freiheitsbegeisterung allerwärts äußert. Wenn das belgische Volk sich mit Genugthuung seiner Revolution erinnert, die ihm politische Selbständigkeit eroberte, so vergißt es dabei niemals, daß die Weisheit und Mäßigung seines Königs Leopold I. es gewesen, was diese leichter zu erkämpfende als zu bewahrende junge Freiheit der Nation erhalten hat. Der »Arbre de la liberté«, den die Brabançonne in jedem Schlußverse feiert, war durch auswärtige oder innere Feinde bald entwurzelt, wäre der König selbst nicht der Gärtner gewesen, der sich des Baumes angenommen. Kaum

kennt die Geschichte eine aus disparateren Elementen ins Werk gesetzte, verschiedenartigeren Tendenzen zugewendete Revolution, die so glücklich, so anhaltend günstig ausgeschlagen hätte, wie diese belgische von 1830. Die Belgier zeigen jetzt, daß sie diese beneidenswerthe Ernte aus einer etwas improvisirten Saat redlich verdienen. Die dankbare Verehrung für den verstorbenen König klingt wie ein Refrain durch alle Kundgebungen dieser so eminent demokratischen Bevölkerung. Und wie auf den Brüsseler Denkmünzen die Porträts Leopold des Ersten und des Zweiten vereint angebracht sind, so schließt sich an das Lob des Vaters auch stets das Lob des Sohnes. Und das ist gewiß ein demokratischer König, der sichs gerne gefallen läßt, wenn der Präsident der Kammer, wie es hier bei dem Eröffnungsfeste geschah, auf den König als den „ersten Bürger Belgiens" toastirt. Viele ähnliche Toaste habe ich hier im Lande gehört und daraus so viel Sympathie für die Gefühle des Volkes gesogen, daß nicht einmal das unaufhörliche Singen und Spielen der Brabançonne mich ungeduldig macht.

Besondere musikalische Vorzüge vermag ich der belgischen Volkshymne nicht nachzurühmen, vollends wenn sie auch noch schlenderisch und ausdruckslos herabgespielt wird, wie hier. Aber wer darf die Nationalhymne eines Volkes blos als Musiker abschätzen? Die großen Ereignisse, die sie unmittelbar hervorgerufen, sind hier wichtiger, als das Talent und die Kunst des

Componisten. Es gibt Gegenden, die wir lieben, weil sie schön sind, und Gegenden, welche schön sind, weil wir sie lieben. Das gilt auch von Liedern, von Melodien. Die Brabançonne gehört offenbar zur zweiten Art. Die Belgier finden sie schön, weil sie dieselbe mit dem Herzen hören und der farblosen Melodie die Farben ihrer theuersten Erinnerungen leihen. Sehr bezeichnend erschien es mir immer, daß Dichter und Componist der Brabançonne ihrem Stande nach Schauspieler waren: der Poet Jenneval spielte Liebhaber-Rollen im Lustspiele, der Compositeur Campenhout sang Tenorpartien, namentlich in der Spieloper. Etwas von dieser theatralischen Herkunft verräth sich in der ganzen Haltung der Brabançonne, deren Melodie ungefähr den veraltet galanten Romanzenton aus den Opern von Isouard, Méhul, Boieldieu anschlägt, mit einigen Nachklängen aus der Marseillaise und aus dem französischen »Partant pour la Syrie«. (Beiläufig bemerkt, steht es gegenwärtig außer Zweifel, daß letztere Romanze, die — angeblich von der Mutter Louis Napoleon's, der Königin Hortense, componirt — bis zum Tage von Sedan als Hymne des zweiten Kaiserreiches figurirt hat, von dem berühmten Flöten-Virtuosen Drouet herrührt.) Von Originalität, von einer kräftig über die musikalische Alltäglichkeit hinausschwingenden Erfindung kann bei der Brabançonne keine Rede sein. Es wäre kindisch, ihren Componisten, von dessen zahlreichen Werken selbst in Belgien sich keine Note lebendig er-

halten hat, für ein glänzendes Talent auszugeben. Es hat auch thatsächlich die Brabançonne manche Anfechtung von belgischen Kritikern erfahren. Ja, noch bei den vorbereitenden Sitzungen zu den gegenwärtigen Jubiläumsfesten wagte ein Belgier den Vorschlag, es möchte die Brabançonne durch ein andres, neu anzufertigendes Volkslied ersetzt werden. Welch seltsames Mißverstehen! Eine Nationalhymne läßt sich nicht beliebig schaffen, nicht beliebig octroyiren, noch verdrängen; sie muß, aus dem Volksbewußtsein, im entscheidenden Augenblick entstanden, plötzlich und wie von selbst die Gemüther packen, dann hat sie einen Thron erobert, von dem nichts sie wieder verdrängt. Die Entstehungsgeschichte der Brabançonne ist nicht uninteressant, und da durch die Brüsseler Festlichkeiten und die österreichisch-belgische Verlobung sich diese Hymne ein größeres Publicum erobert hat (der Männer-Gesangverein brachte sie sofort nach Wien), so dürften einige Nachrichten darüber nicht unwillkommen sein.

Nach dem Aufstand vom 25. August 1830 ergingen zahlreiche Petitionen an den König der Niederlande, Wilhelm, um Abhilfe der vielen Uebelstände, über welche die Belgier sich beklagten. Der junge Schauspieler J e n n e v a l, welchem das Theater hinreichende Muße zu poetischen Versuchen ließ, wollte auch seine Stimme zu gleichen patriotischen Zwecken erheben und schrieb ein Gedicht, das er ursprünglich »La Bruxelloise« nannte, dann aber als »La Brabançonne« schnell in die Druckerei

von Jorez gab. In diese Druckerei kam zufällig der Tenorist und Compositeur Campenhout, als die ersten Correcturproben des Gedichtes erschienen; er componirte es sogleich, und am 12. September wurde die Brabançonne in den Zwischenacten des Schauspieles im königlichen Theater de la Monnaie von dem Opernsänger Lafeuillade zum erstenmal gesungen und mit ungeheurem Jubel aufgenommen. Jenneval hatte sich dem Grafen Friedrich v. Mérode als freiwilliger Jäger angeschlossen und fiel am 19. October, von einer feindlichen Kanonenkugel getroffen, bei Lierre. Die Trauer um den überaus beliebten, tapferen, jungen Poeten war allgemein; sein Leichnam wurde mit ungewöhnlichen öffentlichen Ehren auf dem „Platze der Märtyrer“ neben dem königlichen Parke in Brüssel bestattet, da, wo jetzt die große Denksäule mit der Aufschrift »Patria« sich erhebt. So hat Jenneval wie unser Theodor Körner seine Vaterlandsliebe mit Blut besiegelt, und wenn noch etwas gefehlt hätte, seine Brabançonne zu einem theuren Kleinod des belgischen Volkes zu machen, so war es dieser Heldentod des jungen Dichters. Die Brabançonne ist mit Blut getauft, und Blut ist auch für künstlerischen Nachruhm „ein besonderer Saft“.

Dem Componisten der Brabançonne, François v. Campenhout, war ein längeres und friedlicheres Leben beschieden. Nachdem er zuerst 1798 als Tenorist in Brüssel aufgetreten war, später in Rouen als Johann von Paris den Beifall und die bleibende Freundschaft

Boieldieu's sich erworben hatte, wirkte er an verschiedenen französischen und belgischen Theatern und schied endlich 1828 in Gent von der Bühne, nicht sowohl wegen Abnahme der Stimme, als wegen übermäßiger Zunahme seines Embonpoints. Er zog sich mit seinen bescheidenen Ersparnissen nach Brüssel und beschäftigte sich da ausschließlich mit Compositionen. Er hat vier komische Opern, Chöre zu Racine's „Athalie" (für die Vorstellungen Talma's in Rouen), mehrere Gelegenheits-Cantaten, Ouvertüren und Lieder geschrieben. Von alledem hat nichts gewirkt, ist nichts geblieben, als die einzige Brabançonne — mehr ein Monument ihrer Zeit als seines Talents. Sehr eitel auf sein hübsches, wohlconservirtes Aussehen, machte Campenhout stets ein Geheimniß aus seinem Alter. Als einer seiner Freunde, Mr. Felix Delhasse, den ich jetzt selbst zu sprechen das Vergnügen hatte, im Interesse einer genauen biographischen Notiz seine Zuflucht zu den Taufregistern nahm und das Jahr 1779 als Campenhout's Geburtsjahr fand, da schrieb ihm dieser eine furchtbar böse lange Epistel. Der mehr als sechzigjährige Componist sagt darin seinem Freunde und Biographen, er hätte dieses Datum allenfalls nach seinem (Campenhout's) Tode publiciren können. „Aber einem Lebenden seine sechzig Jahre ins Gesicht schleudern, das heißt ihn moralisch tödten." Campenhout genoß noch in späten Jahren nicht blos eine beneidenswerthe Popularität als Componist der Brabançonne, auch der König und

die Regierung ehrten ihn durch Verleihung des Leopold-Ordens und einer jährlichen Pension von 1200 Francs, die er bis zu seinem Tode, 1848, bezog.

III.

Das dreitägige „Festival" galt der belgischen Musik in großem Style. Im „Parc Leopold" erhob sich für diesen Zweck ein weitläufiger, wohl 6000 Personen fassender Holzbau, der zwar das Provisorische seiner Errichtung nicht verleugnete, dafür aber den Zuhörern eine ersehnte Ausflucht ins Freie während der Zwischenpausen gestattete. Auf dem Podium stand eine imposante Sänger- und Musikerschaar von 800 bis 1000 Köpfen dem Publicum gegenüber, das in endlosen, wohleingetheilten und leicht zugänglichen Sesselreihen Platz nahm. Die mit rothem Zeug und Reisig flüchtig decorirten Saalwände weisen auf großen Schildern die Namen der berühmtesten belgischen Componisten auf, von Josquin Desprez und Willaert bis auf Fétis. Welch' stolze Ahnenreihe! Ja, der unantastbare Ruhm ihrer musikalischen Vergangenheit — freilich einer recht weit zurückliegenden Vergangenheit — gibt den Belgiern ein volles Recht zu einer Monstre-Ausstellung ihrer heimischen Tonkunst. Wir hätten nur, uns zur Erbauung und den Belgiern zum Ruhme, gewünscht, daß

jene große Vergangenheit hier etwas kräftiger zum Ausdrucke gekommen wäre; sie war in dem dreitägigen Riesenprogramme nur durch zwei kleine Chöre von Josquin und Orlando Lasso repräsentirt, welche zusammen etwa sechs Minuten dauerten. Das ist zum Erschrecken wenig. Gewiß hat „der Lebende" Recht, wenn er zunächst sich selbst zur Geltung zu bringen sucht; er kann und darf nicht schlechtweg abdanken zu Gunsten selbst der größten Verstorbenen. Allein achten und anerkennen sollte er Letztere, und ihre Werke nicht minder zahlreich und sorgfältig vorführen, als die eigenen. Hätte nicht von den drei Tagen dieses ausschließlich belgischen Musikfestes wenigstens einer als historisches Concert behandelt und den alten Niederländern bis einschließlich Orlando Lasso gewidmet werden sollen? Grétry — der einzige bedeutende (übrigens ganz französische) Componist, den Belgien in den zweihundert Jahren zwischen Lasso und Lassen hervorgebracht, fand seine Vertretung im Théatre de la Monnaie, wo sein „Richard Löwenherz" und sein »Epreuve villageoise« recht gut gegeben wurden. Für die belgischen Componisten neuesten Datums hätten, wie mir scheint, zwei Concerttage reichlich genügt. Charakter und Bedeutung der altniederländischen Musik sind fast nur den Musik-Archäologen bekannt. Man kann dem großen Publicum das Studium dickleibiger gelehrter Musikgeschichten unmöglich zumuthen, man kann ebensowenig unseren, auf allgemeine Theilnahme angewiesenen Con-

cert-Instituten die häufige Vorführung solcher uns fremdgewordener alter Musik zumuthen. Aber hier in der Heimat dieser großen, altberühmten Schule, bei Gelegenheit eines geradezu einzigen patriotischen Festes, wie das gegenwärtige belgische Jubiläum, da war die richtige Stelle dafür. Für das Gebotene dankbar, müssen wir doch aufrichtig bedauern, daß die belgischen Musiker sich eine nicht wiederkehrende Gelegenheit entgehen ließen, ein großes internationales Publicum mit den Werken ihrer Urgroßväter bekannt zu machen, die zugleich die Urgroßväter unserer Musik waren.

Der gelehrte Hofrath Kiesewetter, einer jener eifrigen und ernsten Musikliebhaber, die das vormärzliche Wien zierten, begann seine gekrönte Preisschrift von den „Verdiensten der Niederländer“ (1829) mit dem bemerkenswerthen Satze: „Man wird von Jugend auf so sehr an die Vorstellung gewöhnt, alle Musik sei von Italien aus über Europa verbreitet worden und die Italiener die Lehrer der übrigen Völker in dieser Kunst gewesen, daß man auf eine sonderbare Art überrascht wird, wenn man irgendwo zum erstenmale erfährt, daß es Niederländer waren, welche zu einer Zeit, wo in Italien und in anderen Ländern kaum noch schwache Versuche einer Verbindung mehrerer Stimmen zu einem harmonischen Gesange gewagt wurden, mit Werken einer schon sehr hochentwickelten contrapunktischen Kunst auftraten und bei den übrigen Nationen erst den Geschmack für die neue Kunst auf-

regten." Trotz mancher werthvoller Vorarbeiten, von Forkel und Anderen geliefert, paßt jenes Wort von der „sonderbaren Ueberraschung" wirklich auf den Zustand der allgemeinen Musikgeschichtskenntniß im ersten Viertel unseres Jahrhunderts. Es ist uns werthvoll, daß zwei Oesterreichern ganz besondere Verdienste um die Kenntniß und Würdigung der altniederländischen Musik zukommen: dem genannten R. v. Kiesewetter und seinem Neffen Dr. Ambros, der in dem dritten, weitaus besten Band seiner „Musikgeschichte" die Niederländer mit bekannter Vor- und Ueberliebe behandelt. In der That waren die Niederländer das erste moderne Volk, welches die Musik als Kunst in systematischer, allerdings ziemlich einseitiger Weise gepflegt und ausgebildet hat. Ihr Land war ja früh von hervorragender Bedeutung für Poesie und Gelehrsamkeit. Es herrschte dort in früheren Jahrhunderten derselbe geistige Aufschwung in den Klöstern, wie später in der Schweiz. Die Herkunft des Gudrunliedes und der Siegfriedsage weist auf die belgischen Nordseegegenden, ebenso der Anfang der neueren nordischen Industrie.

Die musikalische That der Niederländer war, um es mit dem Einen Schlagworte zu nennen, die Einführung der Mehrstimmigkeit und des Contrapunktes und ihre Ausbildung zur höchsten Künstlichkeit. Niederländer brachten schon in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts die ersten contrapunktisch geschriebenen Messen nach Rom, und Wilhelm Dufay aus

dem Hennegau war unter den Sängern der päpstlichen Capelle der erste eigentliche Tonsetzer. Gleichfalls aus dem belgischen Hennegau stammte Ockeghem (Ockenheim), das anerkannte Haupt der niederländischen Schule in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts. Seit Ockeghem ist alle Tonkunst aus und durch die niederländische Schule weiter verbreitet worden. Niederländische Sänger und Tonsetzer werden an alle fürstlichen Capellen und großen Domcapitel berufen und nehmen die Lehrstühle ein, die in Neapel, Mailand, Paris für Musik neu errichtet wurden. Ihren Culminationspunkt erreicht die rein niederländische Musik in dem gefeierten Josquin Desprez (so, und nicht „de Prés" schreibt man den Namen in seiner Heimat), der als Hofcapellmeister Kaiser Maximilian's I. (1515) starb und zu dessen Schülern Heinrich Isaak gezählt wird, der erste namhafte Componist der Deutschen. Ein anderer Schüler Josquin's, Adrian Willaert aus Brügge, kam schon als junger Mann nach Italien, wirkte bis zu seinem Tode (1563) als Capellmeister am St. Marcus-Dom in Venedig und bildete daselbst zahlreiche Schüler. Willaert wurde so der Stifter der venetianischen Schule, sowie ein anderer Niederländer, Claudius Goudimel, Stifter der römischen Schule in der Musik. Palestrina war ein Schüler des Letztgenannten. Nach Willaert ging nur noch Ein großer Tonsetzer aus den Niederländern hervor: Orlando Lassus oder Lasso, aus Mons im Hennegau gebür-

tig.[1]) Dieser gewaltige Zeit- und Ruhmesgenosse Palestrina's nahm als Hofcapellmeister des Herzogs Albrecht V. in München einen großen Einfluß auf die deutsche Musik. Er starb in München, wo ihm jetzt ein Denkmal gesetzt ist, im Jahre 1594. Mit Orlando Lassus war die Rolle der Niederländer in der Musik beendet; sie treten fast plötzlich vom Schauplatz ab, nachdem sie durch fast 200 Jahre die musikalische Führung und Oberherrschaft in Europa innegehabt, die hierauf gänzlich auf die Italiener übergeht. Man hat für das plötzliche und nachhaltige Verstummen der niederländischen Musik mannichfache Gründe gesucht: die Kriege, die religiösen Wirren und andere kunstfeindliche Strömungen, welche aber doch die niederländische Malerkunst nicht hinderten, sich zur herrlichsten Blüthe zu entwickeln. „Fast scheint es," sagt Ambros, „als sei den einzelnen Künsten ein gewisses quantitatives Maß Talent im vorhinein angemessen; ist dieses aufgebraucht, so tritt plötzlich eine Zeit des Brachliegens, höchstens ein schattenhaftes Nachleben der Kunst ein, dessen Ohnmacht dann gegen die Lebenskraft der vorübergegangenen herrlichen Zeit doppelt absticht." Diese Erklärung scheint uns die einfachste, natürlichste; sie kann auch auf ein ganz analoges Bei-

[1]) Daß Orlando Lassus niemals „Roland de Lattre" geheißen hat, ist längst bewiesen, obgleich noch heute manche Lehrbücher es auf die Autorität Dehn's hin nachschreiben. Genauere Nachrichten über die Heimat der Familie Lassus bringt erst Ed. Van der Straaten im 6. Band seines Werkes »La Musique aux Pays-Bas« (1882).

spiel, auf das Erlöschen der großen italienischen Malerkunst hinweisen.

Entschließen wir uns nun zu dem Sprunge über einige Jahrhunderte weg zu der heutigen Musik Belgiens. Die Componisten, deren Bekanntschaft wir in dem dreitägigen Musikfeste machten, sind — bis auf einen oder zwei — der deutschen Musikwelt gänzlich fremd. Weitaus der bekannteste ist Eduard Lassen, der zwar in Dänemark geboren, aber in Belgien zum Musiker herangebildet wurde. Seit vielen Jahren in Weimar als Hofcapellmeister thätig, selbstverständlich auch als Liszt-Wagner'scher Apostel, hat Lassen viele Compositionen geliefert. Eine davon ist auf dem Wiener Burgtheater heimisch: die Musik zu Hebbel's „Nibelungen". Sie enthält manche grausame Stelle, bei der wir dem Componisten die Worte Volker's im Stillen zuriefen: „Hab' Dank, Chriemhild! Man sieht's an der Musik, zu welchem Tanz du uns geladen hast." In neuester Zeit haben viele Lieder von Lassen eine große, wohlverdiente Verbreitung erlangt.

Lassen's großer Chor: »Domine salvum fac regem« (mit Orgel und Orchester) eröffnete würdig den ersten Concerttag; ein mit vollkommener Effectkenntniß geschriebenes, wohlklingendes Stück, dessen breiter, kirchlicher Festpomp der Gelegenheit entspricht, ohne besondere Eigenthümlichkeit zu enthalten. Es folgte eine Ouvertüre zu Shakspeare's „Hamlet" von Stadtfeld, einem jung verstorbenen talentvollen Componisten,

der ebenfalls kein Belgier, sondern in Wiesbaden geboren und nur im Brüsseler Conservatorium ausgebildet worden war. Die Ouvertüre bewegt sich in jenem an Berlioz und Wagner lehnenden, bald stockenden, bald überstürzten „dramatischen" Styl, der sich sehr um die genaue Porträtirung des dichterischen Originals, aber wenig um musikalische Befriedigung des Hörers kümmert. Wer ins Concert gekommen war, um gute Musik und nicht um eine Auslegung des bei Shakspeare viel klareren „Hamlet" zu hören, konnte daher von keinem besonderen Genuß sprechen.

Die Aufführung eines Opernfinales im Concertsaale ist jederzeit ein bedenklich Ding, selbst wenn die Composition ausgezeichnet und ihr Gegenstand den Hörern hinlänglich bekannt ist. In dem Finale aus der Oper »Le siège de Calais«, von Ch. Hanssens, fehlten obendrein diese beiden Bedingungen; und es machte im Concert keinen Eindruck. Hanssens (geboren 1802 in Gent, gestorben 1871) war ein gewandter, mehr arrangirender als erfindender Orchester-Componist, dessen Oper: „Die Belagerung von Calais" in Brüssel nur zwei Vorstellungen erlebte, ein Schlag, welchen der bejahrte Componist nie wieder verschmerzte. Von besonderem Interesse war nur eine Symphonie (Es-dur) von Fétis, der als Tondichter ebenso unbekannt, wie als Musikschriftsteller berühmt und hochgeschätzt ist. Der Mann selbst — er starb, 87 Jahre alt, 1871 — war geradezu eine Merkwürdigkeit. An musikalischer Gelehr-

samkeit von Wenigen, an unermüdlicher Arbeitslust und Arbeitskraft vielleicht von Keinem erreicht, bewahrte sich Fétis bis in sein Greisenalter jugendliche Frische und Empfänglichkeit. Als hoher Sechziger schrieb er seine erste Symphonie, eben jene in Es. Sie ist das Werk eines Anempfinders, im Style des früheren Beethoven geschrieben, auch anklingend an Spohr und Mendelssohn, ohne jegliche Originalität, aber gefällig, klar und nicht geistlos. Leider entspricht dem mäßigen Inhalte nicht die bedenklich ausgedehnte Form. Die Symphonie will kein Ende nehmen und bringt uns selbst in ihrem besten Satze, dem Adagio, durch ihre unstillbare Redseligkeit zur Verzweiflung. Vergessen hatte man leider einen andern belgischen Componisten, dessen geschichtliche Stellung ihm ein Recht gab auf eine Vertretung in dem patriotischen Musikfeste. Ich meine den alten Gossec (geboren 1755 im belgischen Hennegau, gestorben in Passy 1829), der Zeit nach einer der ersten Symphonie-Componisten, dessen Anhänger bekanntlich unserem Haydn die Priorität in dieser Compositions-Gattung lange streitig zu machen versuchten. Seine Symphonien sind so kurz, daß dann wol immer noch Platz geblieben wäre für das im Programme versprochene, aber trotzdem weggebliebene „Symphonische Fragment in D-moll« von Ad. Samuel. Dieser belgische Componist — Director des Conservatoriums in Gent — fiel trotz seiner nur „fragmentarischen" Ansprüche vermuthlich der musikalischen Unersättlichkeit

seiner beiden Programmnachbarn Fétis und Radoux zum Opfer — der „einzige Todte" in dieser belgischen Musikschlacht.

»Patria« nennt sich eine große Cantate für Soli, Chor, Orchester und Orgel von Th. Radoux, auf die das studentische »Ubi bene« offenbar nicht gemünzt ist. Der Componist gilt hier als ein zum Zarten, Melancholischen neigender und in solchem Ausdrucke glücklicher Tondichter. Solche placide Naturen pflegen, einmal im Bann eines großen heroischen Stoffes, ihre Kräfte zu überspannen, sich bis zum Bersten zu überschreien, nur um sich und Andere zu überzeugen, daß sie auch stark sprechen können. Im ersten Theile der »Patria«, welcher die Leiden des belgischen Volkes vor der Revolution umständlicher als nöthig schildert, scheint der Componist noch ziemlich in seinem Elemente; die idyllischen Klagen der ländlichen Liebespaare (denen doch sonst die Politik wenig Kummer macht) sinken zwar aus der Historie stark in das Genrebild herab, klingen aber wenigstens einfach und musikalisch empfunden. Die zweite Abtheilung hingegen: „Die Schlacht", haftet in meiner Erinnerung als der größte Lärm, den ich in einem Concertsaale erlebt. Die Chöre mit ihrem Weh- und Wuthgeschrei, umbraust von Orchester und Orgel, toben gleich einem Orcan, während zugleich von Außen leibhaftige Militärbanden gegen den Concertsaal anrücken, rasender Trommelwirbel, Kanonenschläge und Trompetensignale eine förmliche Schlacht aufführen. Der

Componist hat sogar von dem erfinderischen Brüsseler Instrumentenmacher Mahillon sechs neuartige Naturtrompeten bauen lassen, welche, wie die Buccina der Römer in weitem Bogen gekrümmt, mit durchdringend schrillem Ton uns Mark und Bein erschüttern. Beethoven's „Schlacht bei Vittoria" ist ein Kinderspiel dagegen, obwohl sicherlich die drei gegen Napoleon alliirten Armeen zu einem etwas größeren Ensemble-Schlachtenlärm berechtigt waren, als die Brüsseler Barricaden-Kämpfer von 1830. Es steckt viel Arbeit und Effectkenntniß in dieser Cantate; wahrscheinlich steckt auch musikalisches Talent darin, das nur aus den vielen Trompeten schwer herauszuhören ist. Der dritte Theil der »Patria« schildert wieder die Segnungen des Friedens, an denen ich — in der „Schlacht" invalid geworden — leider nicht mehr theilnehmen konnte. Die Cantate des Herrn Radoux feierte einen großen patriotischen Triumph, an welchem auch dem Dirigenten, Herrn Henry Warnots, ein wohlgemessen Theil gebührt.

Mit eigenthümlicher Spannung sah man dem zweiten Tage des Musikfestes entgegen. Er gehörte ganz und vollständig einer großen Cantate »De Oorlog« (Der Krieg), welche von van Beers in vlämischer Sprache gedichtet und von dem Director der Musikschule in Antwerpen, Peter Benoit, componirt ist. Peter (nicht mehr Pierre) Benoit, gegenwärtig der thätigste und genannteste Componist in Belgien, das

musikalische Haupt der vlämischen Bewegung, ist in Deutschland kaum dem Namen nach bekannt. Hingegen feiern ihn hier seine Anhänger, die Vlämen, mit jenem Enthusiasmus, welcher „interessanten Nationalitäten", das heißt solchen, die in der civilisirten Welt sich erst durchsetzen müssen, allüberall eignet. Mir geziemt kein Urtheil über die vlämische Bewegung, doch darf ich wohl als Thatsache anführen, daß diese Strömung bisher wenig Nennenswerthes in Wissenschaft, Kunst und Literatur hervorgebracht hat. Selbst die Aufmerksamkeit, welche der notabelste Poet der Vlämen, Henrik Conscience, seinerzeit in Deutschland gefunden, ist längst erloschen. Oesterreicher werden sich ohne Zweifel durch die vlämische Bewegung an die czechischen Ansprüche lebhaft erinnert sehen. Als ich in einer Partitur von Benoit, der die ganze musikalische Terminologie vlämisirt, die Bezeichnung »Solokvartet« fand, glaubte ich mich geradezu nach Prag versetzt. P. Benoit, geboren 1834 in dem flandrischen Dorfe Hazelbecker, hat viele und umfangreiche Compositionen geschrieben, von denen besonders seine patriotischen Cantaten „Rubens" und „Die Schelde" gerühmt werden. Sein großes Oratorium „Lucifer" ist bereits 1866, der »Oorlog« 1873 mit außerordentlichem Beifalle in Antwerpen und Brüssel gegeben worden; trotzdem ist noch keines, weder in Partitur noch im Clavierauszug, veröffentlicht. Die Wogen des „nationalen" Enthusiasmus machen merkwürdigerweise immer vor der Thür der Verleger Halt;

diese fürchten, die großen Kosten von dem relativ kleinen „nationalen" Publicum nicht hereinzubekommen. Ich konnte mir von Benoit's gedruckten Compositionen nur einige Lieder und die Partitur einer Schauspiel-Ouvertüre: „Charlotte Corday", verschaffen. An den Liedern schienen mir die Worte das einzige National-Vlämische, die Musik gehört der Schumann-Mendelssohn'schen Richtung an, mit einziger Ausnahme eines volksthümlich gehaltenen Liedes: „Pachter Jan." Die Ouvertüre zu „Charlotte Corday" verarbeitet mit großem dramatischen Aufwande die Marseillaise, welche schließlich fortissimo in halben Noten von allen Bläsern intonirt wird, während Violinen und Bratschen durch zwanzig Partiturseiten lang eine Figur von Vierundsechzigstel-Noten darüber herschleifen, ganz wie am Schlusse der „Tannhäuser"-Ouverture. Denselben Instrumental-Effect mit den schwirrenden Geigen finden wir auch im ersten Theile des »Oorlog«, und es ist nicht der einzige Zug, der an Richard Wagner erinnert. Wie dieser, so sieht auch Benoit etwas geringschätzig auf die absolute, nur sich selbst bedeutende Musik herab, und liebt es, durch Töne Ideen auszudrücken, welche nur durch das Wort ausdrückbar sind. Seine Landsleute nennen ihn manchmal den vlämischen Richard Wagner. Aber selbst wenn wir auf das einschränkende Beiwort den stärksten Nachdruck legen, fehlt zu solcher Vergleichung noch unendlich viel. Ich habe überhaupt unter den zahlreichen Wagner-Räusperern und Wagner-

Spuckern noch keinen Einzigen begegnet, der auch nur etwas wie den Tannhäuser-Marsch oder wie das Spinnerlied und den Matrosenchor im „Fliegenden Holländer" erfunden hätte. Das macht sich eben nicht mit „philosophischen Ideen", sondern mit musikalischen.

Benoit's »Oorlog« schildert den Krieg; nicht einen vlämischen, sondern einen ganz abstracten Krieg, den Krieg an und für sich. Hätte doch der Poet seinem Gedichte irgend einen bestimmten localen oder historischen Hintergrund gegeben! Anstatt ein so realistisches Ding wie der Krieg durch lauter reale Kräfte vor uns entstehen und bezwingen zu lassen, umgibt der Poet die kämpfenden Menschen mit ganzen Armeen von Erdgeistern, Lichtgeistern, Spottgeistern und dergleichen altmodischem Pack. Dieser geschmacklosen Chimären hätte es wahrlich nicht bedurft, um die wirklichen Schrecken des Krieges zu erhöhen. Der erste Theil ergeht sich in vollem Frieden und feiert den Frühling; viel geschickte Tonmalerei, aber keine wahre Frühlingsstimmung. Im zweiten Theile bereitet sich der Krieg vor. „Der Spottgeist" verhöhnt die Ueberhebung des sich mächtig und glücklich wähnenden Menschen. Er befiehlt seinen Dämonen, alle bösen Nebel um den Menschen her zu häufen; Eifersucht und Mißtrauen erwachen, die rohe Gewalt triumphirt, der Friede entflieht. Nun entfesselt der dritte Theil alle Schrecken des Krieges; Schlachtenmalerei in großem Style und in grellsten Farben. Wir hofften, es werde wenigstens der vierte

und letzte Theil uns von diesem Alp des Entsetzlichen befreien, aber wieder reizt „der Spottgeist“ mit seinem teuflischen Ha, ha, ha! das Böse und Schreckliche auf: Leichenraub auf dem Schlachtfelde, Verblutende röcheln, Verdurstende wimmern, eine Mutter schreit herzzerreißend nach ihrem gefallenen Sohne, und so fort, bis schließlich, ganz schließlich, ein Engelchor dem Gräuel mit der Verheißung auf „Gleichheit, Freiheit, Verständniß“ und „ewigen Frieden“ ein Ende macht.

Was die Musik betrifft, so glaube ich (um gleich den so vielbesprochenen nationalen Punkt zu erledigen), daß, wenn der »Oorlog« auf deutschen, statt auf vlämischen Text gesungen würde, Niemand eine „national-vlämische Musik“ darunter vermuthen würde. Es will mir überhaupt scheinen, als ob das „Vlämische“ in diesen und ähnlichen belgischen Compositionen — von der Verwendung wirklicher Volkslieder abgesehen — darin bestehe, daß sie nicht französisch, sondern deutsch klingen. Das entschiedene Gravitiren nach der deutschen Musik und die Opposition gegen französischen Geschmack ist jedenfalls das Bezeichnendste in der ganzen Richtung. Der »Oorlog« dauerte von 2 Uhr bis 6 Uhr und hat, trotz einzelner Schönheiten, einen niederdrückenden, ja niederwerfenden Eindruck auf mich gemacht. Die Composition ist von einer Maßlosigkeit und Uebertreibung ohnegleichen. Die Lichtseiten von Benoit's Talent verkenne ich nicht: er hat Sinn für das Große, verhält sich wie Franz Moor zu den „Kleinigkeiten“, er entwirft Pläne

von weitesten Dimensionen und kühnster Structur und führt sie mit einer Unerschrockenheit und Unermüdlichkeit aus, welche an seinen Landsmann, den Maler Anton Wiertz, erinnert. Ich bin kein Freund solcher Parallelen, welche durch die Mode des geistreichen Culturgeschichtelns sich überall eingefressen haben. Aber die Verwandtschaft zwischen Wiertz und Benoit liegt so nahe, daß es affectirt wäre, sie übersehen zu wollen. Uns lag sie sogar räumlich ganz nahe: das Musée Wiertz, das alle Bilder des vor fünfzehn Jahren hier verstorbenen Malers enthält, stößt dicht an die große Concerthalle im Leopoldspark, wo der »Oorlog« sich abspielte.

Ich war direct von den Wiertz'schen Bildern (auf die mich ein trefflicher Aufsatz von Max Sulzberger in Brüssel vorbereitet hatte) zu Benoit's Musik gekommen, und das Colossale, Massenhafte, das Allegorisch-Philosophische, endlich auch das Gesuchte und Verzerrte in Beiden fiel mir in seiner Aehnlichkeit auf. Wenn Wiertz auf einer Leinwand von fünfzig Fuß Höhe und dreißig Fuß Breite den Aufruhr der Hölle gegen den Himmel malt mit einer Fülle von Nebenfiguren, vor der uns die Sinne schwindeln, so versucht Benoit Aehnliches in seiner musikalischen Schilderung des Krieges. Nur weht uns aus Wiertz' Gemälden viel mehr echt malerische Empfindung an, als musikalische aus Benoit's Composition. Die Verwandtschaft beider Richtungen ist zweifellos, aber die künstlerische

Reife des Malers hat der Componist noch lange nicht erreicht, und ich möchte zweifeln, ob seine Compositionen in Hinkunft so viele aufrichtige und andauernde Bewunderer fesseln werden, wie jetzt die Bilder im Musée Wiertz. Benoit bauscht seine Musik zur Ungeheuerlichkeit auf, er schreibt statt eines Ritornells eine Symphonie und braucht für eine Strophe von acht Verszeilen — echt Wiertzisch — eine Leinwand von zweitausend Zoll. Benoit liebt das Maßlose und Unverständliche; es that mir, so oft ich Talent durchschimmern sah, fast leid um dieses Talent, denn was mir musikalisch unverständlich bleibt, das vermag ich nicht zu preisen. Peter Benoit dirigirte persönlich; eine herkulische Gestalt, mit etwas breitgezogenem, aber ausdrucksvollem Gesichte, das unter dem langen, glatt herabfallenden Haare gar kühn dreinschaut. So könnte man sich einen streitbaren vlämischen Volkstribun, einen Jacob van Artevelde vorstellen. Halb Antwerpen (der Hauptsitz der vlämischen Bewegung und Wohnort des Dichters und Componisten der Cantate) war im Concertsaal, mitwirkend oder zuhörend, zugegen, der Beifall daher besonders enthusiastisch und der Triumph des »Oorlog« ein unbedingter. Soli und Chöre (letztere an achthundert Personen stark) wurden von Herren und Damen aus Antwerpen mit bewunderungswürdiger Kraft und Ausdauer gesungen.

Kürzer fassen wir uns über „die Wunder" des dritten Tages. Sie waren heiterer, menschlicher geartet

als die vorausgegangenen: auf die Schrecken zweier Kriege (»Patria« und »Oorlog«) hat man mit Recht friedlicheren Weisen und Virtuosenkünsten Entfaltung gegönnt. Désirée Artôt, die große belgische Sängerin, sang mit gewohnter Bravour zwei Arien von Gluck und Händel, den beiden einzigen Nichtbelgiern des Programms.

Gleich stürmischen Beifall erndteten der Cellovirtuose Joseph Servais (Sohn), der Geiger Colyns, der Pianist August Dupont. Den Schluß bildete eine Cantate von Gevaert, dem geistvollen Musikhistoriker und Director des Brüsseler Conservatoriums: „Artevelde." Sie war zum erstenmale vor mehreren Jahren als Festcantate in Gent gegeben, als daselbst das Denkmal van Artevelde's, des „vlämischen Rienzi", enthüllt wurde. Von allen Compositionen dieses dreitägigen Musikfestes hat mir Gevaert's „Artevelde" den reinsten und erfreulichsten Eindruck hinterlassen. Geistreich ohne Affectation und populär ohne Trivialität, ist die Composition das Werk eines feinen Musikers, der melodiösen Reiz und formale Schönheit mit charakteristischer Eigenart verbindet — eines Musikers, der freilich nicht den Anspruch auf Genialität macht, dafür aber auch nicht den widerwärtigen Eindruck eines falschen Beethoven. Gevaert ist von vlämischer Geburt, von französischer Bildung; als Künstler gehört er einfach zur Partei der — guten Musiker. Obwohl einen vlämischen Helden feiernd und eine vlämische Volksmelodie

mit großer Wirkung einflechtend, wendet sich Gevaert's Cantate doch keineswegs an irgend eine Racen-Sympathie, sondern an das musikalisch gebildete Publicum von Europa. Und dieses wird ihm eine warme Aufnahme nirgends vorenthalten.

Das Leben Chopins.

(1877.)

Wer liebte es nicht, aus den Dichtungen eines Poeten oder Musikers sich Lebensumstände und Charakterzüge desselben zusammenzurathen? Wir möchten bei fesselnden Tondichtungen auch gern zwischen den Notenzeilen lesen, was wohl aus dem Leben des Componisten in seine Musik eingeflossen sein mag. Und desto zwingender wird der Reiz dieser Neugierde, je eigenthümlicher, beziehungsreicher, individueller die Compositionen klingen. Tondichter von so geheimnißvoll anziehender Physiognomie wie Chopin machen uns nach biographischer Aufklärung fast noch begieriger, als jene classischen Meister, deren Persönlichkeit gleichsam hinter ihren monumentalen Werken verschwindet. Wie kam Chopin zu dieser ganz einzigen Mischung von polnischen, französischen und deutschen Elementen; wie zu diesem steten Durchschimmern der Trauer durch die Lustigkeit, des

mit großer Wirkung einflechtend, wendet sich Gevaert's Cantate doch keineswegs an irgend eine Racen-Sympathie, sondern an das musikalisch gebildete Publicum von Europa. Und dieses wird ihm eine warme Aufnahme nirgends vorenthalten.

Das Leben Chopins.

(1877.)

Wer liebte es nicht, aus den Dichtungen eines Poeten oder Musikers sich Lebensumstände und Charakterzüge desselben zusammenzurathen? Wir möchten bei fesselnden Tondichtungen auch gern zwischen den Notenzeilen lesen, was wohl aus dem Leben des Componisten in seine Musik eingeflossen sein mag. Und desto zwingender wird der Reiz dieser Neugierde, je eigenthümlicher, beziehungsreicher, individueller die Compositionen klingen. Tondichter von so geheimnißvoll anziehender Physiognomie wie Chopin machen uns nach biographischer Aufklärung fast noch begieriger, als jene classischen Meister, deren Persönlichkeit gleichsam hinter ihren monumentalen Werken verschwindet. Wie kam Chopin zu dieser ganz einzigen Mischung von polnischen, französischen und deutschen Elementen; wie zu diesem steten Durchschimmern der Trauer durch die Lustigkeit, des

Raffinements durch die kindliche Naivetät? Darüber hat wohl jeder Verehrer Chopin's Näheres zu erfahren längst gewünscht. Allein gerade er fehlte bisher unter den Musiker-Biographien, und von Briefen oder Tagebuchnotizen Chopin's schien nirgends eine Spur auffindbar. Das Leben Chopin's kennen wir der Hauptsache nach erst aus seiner Pariser Periode, die Jugendzeit liegt im Dunkel. Ja so zweideutig erschienen mitunter die wichtigsten Daten, daß wir nicht selten darüber streiten hörten, ob der Name Chopin wirklich französisch auszusprechen sei und nicht richtiger polnisch. Die erste verläßliche, ausführliche Lebensbeschreibung Chopin's verdanken wir einem Landsmanne desselben, dem sächsischen Kammermusicus Moriz Karasowski, dessen Buch soeben erschienen ist. [1])

Chopin's Vater, Nicolas Chopin, war Franzose und 1770 in Nancy geboren. Eine polnische Starostin lernte ihn da kennen und nahm ihn als Hauslehrer für ihre Knaben nach Warschau mit. Im Jahre 1787 kam der junge Franzose nach Polen, das er bald als sein zweites Vaterland liebgewann. Unter Kosciuszko nahm er sogar als Nationalgardist Antheil an den Kämpfen für die Unabhängigkeit Polens. Nachdem die politische Existenz dieses Volkes durch die dritte Theilung Polens vernichtet war, wollte N. Chopin nach Frankreich zurückkehren, wurde aber durch wieder-

[1]) „Friedrich Chopin. Sein Leben, seine Werke und Briefe." Zwei Bände (Dresden bei F. Ries 1877.)

holte Krankheit an der Reise verhindert. Als Lehrer des jungen Grafen Skarbek lernte er in dessen Hause ein Fräulein Justine Krzyzanowska kennen und heiratete sie. Ihrer Ehe entsprossen drei Töchter und ein Sohn, der nach seinem Taufpathen, Graf Friedrich Skarbek, den Namen Friedrich erhielt. Friedrich Chopin ist am 1. März 1809 in Zelazowa-Wola, einem sechs Meilen von Warschau gelegenen, dem Grafen Skarbek gehörigen Dorfe, geboren. [1]) Sein Vater, damals Hauslehrer bei Skarbek, wurde später Professor der französischen Sprache an dem Lyceum, dann an der Artillerie- und Ingenieurschule in Warschau und starb 1844 im Alter von vierundsiebzig Jahren. Die Mutter, eine fromme häusliche Frau, hatte den Schmerz, ihren Gatten, zwei liebenswürdige Töchter und den heißgeliebten einzigen Sohn zu überleben. Sie starb 1861 im Hause ihrer letzten Tochter Isabella, welche als Gattin des Dampfschifffahrt-Directors Anton Barcinski noch heute in Warschau lebt. Friedrich Chopin genoß den Segen einer glücklichen, in musterhaftem Familienkreise verlebten Jugend; an den Eltern und Schwestern hing er mit Zärtlichkeit. Im Clavierspiel unterrichtete ihn der Böhme Adalbert Zywny, in der Composition der Deutsche Joseph Elsner, Director des Warschauer Conservatoriums.

---

[1]) Fast sämmtliche Schriften über Chopin bringen ein unrichtiges Geburtsdatum; sogar auf seinem Denkmal auf dem Père-Lachaise in Paris ist das Jahr 1810 anstatt 1809 angegeben.

Es waren dies die beiden einzigen Musiklehrer, die Chopin gehabt hat. Elsner, in seiner deutschen Heimat wenig gekannt, genoß in Polen großes Ansehen und hat bis zu seinem Tode (1854) eine bedeutende Zahl tüchtiger Musiker ausgebildet. Chopin, dessen Originalität Elsner zuerst erkannt hatte, hielt dessen Rath und Urtheil sehr hoch und blieb ihm zeitlebens in Verehrung zugethan. Mit neun Jahren spielte Chopin zum erstenmal öffentlich, und zwar ein Clavier-Concert von Gyrowetz; seine ersten Compositionen waren Tänze. Nicht nur in der Musik, in allen Fächern des Unterrichts arbeitete der junge Chopin voll Fleiß und Eifer. Außerordentliche Lebhaftigkeit und angeborener Witz ließen ihn nicht ruhen; er zeigte früh ein entschiedenes Talent für allerlei Späße und Schelmenstücke, für Theaterspiel, Improvisation und namentlich für das Zeichnen von Caricaturen. Wer ihn nur aus seinen schwermüthigen Notturnos kennt, liest mit Ueberraschung von der übermüthigen Heiterkeit und dem Komikertalente des jungen Chopin. Zu seinen frühesten und entscheidendsten musikalischen Eindrücken gehörten die Volkslieder der Polen, insbesondere des so musikliebenden Stammes der Masuren — er hörte sie zeitlebens in seiner Phantasie nachklingen und wurde nicht müde, sie in seinen Clavier-Compositionen bereichert und vergeistigt wiederzugeben.

Als die Eltern eingewilligt hatten, daß Friedrich sich ganz der Musik widme und das Conservatorium

besuche, arbeitete er mit unermüdlichem Fleiße. Enthusiastische Aufnahme fand der siebzehnjährige Chopin bei dem Fürsten Anton Radziwill, dem bekannten musikalischen Illustrator von Goethe's „Faust" und nebenbei erstem Erfinder des „unsichtbaren Orchesters" à la Bayreuth. Es ist jedoch vollständig irrig, wenn Liszt in seiner Monographie über Chopin erzählt, der Fürst sei „den sehr beschränkten Mitteln der Familie Chopin's zu Hilfe gekommen und habe diesem das unschätzbare Geschenk einer guten Erziehung gemacht". Nach der Darstellung unseres besser informirten Biographen hat Chopin von Radziwill niemals eine materielle Unterstützung erhalten.

Es zeigte sich bald das Bedürfniß, den jungen Künstler, dessen Talent in Warschau doch wenig Anregung und Nahrung fand, wenigsten für eine Zeitlang in bedeutendere Umgebungen zu bringen. Die Gelegenheit bot sich im Jahre 1828, als Chopin den Professor Jarocki zum Naturforscher-Congreß nach Berlin begleiten durfte. Er kommt dort in ausgezeichnete Kreise und empfängt von der Berliner Oper („Ferdinand Cortez", „Opferfest", »Matrimonio segreto«), sowie von der Sing-Akademie („Cäcilien-Ode" von Händel) unauslöschliche Eindrücke. Es folgt im nächsten Jahre ein Ausflug nach Wien. Die Briefe aus Wien an seine Eltern enthalten zwar wenig Aussprüche von Belang, zeigen aber den liebenswürdigen, offenen Sinn des Schreibers in günstigstem Lichte. Er wird von

dem Musikverleger Haslinger, von dem Pianisten Würfel und Anderen sehr zuvorkommend aufgenommen und zum öffentlichen Auftreten beredet. „An einem Tage," schreibt er vergnügt, „lernte ich alle großen Künstler Wiens kennen: Mayseder, Gyrowetz, Lachner, Kreutzer, Schuppanzigh ꝛc." In der Oper entzücken ihn die Heinefetter und der Tenorist Wild. Nach damaliger Sitte ließ sich Chopin im Kärntnerthor-Theater in den Zwischenacten eines Ballets hören; da er kein Honorar verlangte, unterstützte Graf Gallenberg, der Chef des Operntheaters, sein Auftreten. Chopin spielte seine Variationen op. 2 (welche Haslinger druckte) und einen „Krakowiak", Beides zur größten Zufriedenheit des Publicums und der Kritik. Der Aufenthalt in Wien hatte ihn sehr erfrischt, angeregt, bereichert. „Ich bin jetzt," schreibt er an seine Eltern, „wenigstens um vier Jahre klüger und erfahrener." Ein zweites Auftreten (abermals im Operntheater) hatte noch besseren Erfolg. Abermals spielt er eigene Compositionen und macht die merkwürdige Aeußerung: „Die Gelehrten und die poetischen Naturen habe ich für mich eingenommen." Von Wien reist er — zwei Nächte und einen Tag lang! — nach Prag, von da nach Dresden, ohne sich jedoch öffentlich hören zu lassen. In Dresden stellt er sich schon vor 5 Uhr an der Theatercasse auf, um Goethe's „Faust" zu sehen, der dort (zu Goethe's achtzigstem Geburtstag) zum erstenmal in Tieck's Bearbeitung aufgeführt wurde.

Mit gereifterem Urtheil und gestärktem Selbstvertrauen kehrte Chopin von dieser Reise zurück, der Erfolg in Wien hatte ihn überzeugt, „daß er wirklich Talent besitze". Seine Briefe tragen durchwegs die Färbung jugendlicher Lebensfreude und vollkommener Gesundheit. Karasowski erklärt es für eine reine Erdichtung, was die meisten Schriftsteller von Chopin's angeborener Kränklichkeit und Schwäche fabeln. An Liszt's Behauptung, „Chopin habe schon in der Jugend seine Ueberzeugung von der Nähe des Todes mit einer Art bitterer Wollust ausgesprochen", ist nach Karasowski kein wahres Wort. Vielmehr hat sich Friedrich zu jener Zeit „so wohl befunden, wie irgend ein anderer junger Mann seines Alters". Erst zehn Jahre später begann in Folge der aufregenden Pariser Lebensweise seine Gesundheit zu leiden; bis dahin war er ein einziges Mal an einer Erkältung krank gewesen.

Die intimsten Briefe richtet Chopin an seinen Freund Titus Woyciechowski, einen jungen Gutsbesitzer in der Nähe von Warschau. Ihm und nur ihm allein vertraut er seine erste Jugendliebe, eine rührend schwärmerische Leidenschaft, die in allen Briefen an seinen Titus durchklingt. „Ein halbes Jahr ist es schon her," schreibt er im September 1829, „daß ich mein Ideal gefunden, treu und aufrichtig verehre, und ich habe mit ihr, von der ich allnächtlich träume, noch nie eine Sylbe gesprochen! In Gedanken bei diesem holden Wesen componirte ich das Adagio in meinem

neuen Concerte." (E-moll, op. 11.) Dieses Ideal des Zwanzigjährigen war Fräulein Constantia Gladkowska, eine im Warschauer Conservatorium gebildete junge Sängerin. Chopin schreibt ganz entzückt über ihr erstes Auftreten in der Oper „Agnese" von Paër. Der Gedanke an sie ist, wie sein Biograph uns erzählt, durch alle Compositionen gewebt, welche Chopin in jener Zeit schrieb. Sie erfüllte seine ganze Seele und benahm ihm die Lust, Warschau zu verlassen. Constantia heiratete im Jahre 1832 — einen Andern und verließ zum größten Bedauern aller Kunstkenner die Bühne. Als Chopin sich dennoch entschließen mußte, für längere Zeit ins Ausland zu reisen, gab er in Warschau ein Abschieds-Concert, in welchem seine theure Constantia eine Arie von Rossini sang. „Sie trug ein weißes Kleid und Rosen im Haar und war reizend schön. So wie diesen Abend hatte sie noch nie gesungen!" Am 3. November 1830 sagte er den geliebten Eltern und Schwestern unter Thränen Lebewohl, um über Breslau und Dresden nach Wien zu reisen, und weiter von da nach Paris. Ein Kreis von Freunden, der ehrwürdige Elsner an der Spitze, begleitete ihn bis Wola (das erste Dorf hinter Warschau), wo die Schüler des Conservatoriums ihn mit einer eigens für den Tag componirten Cantate von Elsner empfingen. Bei dem Festmahl wurde ihm dort ein silberner Becher überreicht, der bis an den Rand mit heimatlicher Erde gefüllt war. „Mögest du, wo immer du weilen und wandern

magst, niemals dein Vaterland vergessen!“ riefen sie ihm zu. Er hat es nicht vergessen, das Vaterland, das er niemals wiedersehen sollte; die polnische Erde, die er im silbernen Becher mitgenommen, wurde neunzehn Jahre später in Paris mit seinem Leichnam ins Grab gesenkt.

Chopin's zweiter Aufenthalt in Wien (1. December 1830 bis 20. Juli 1831) brachte ihm nicht mehr so viel Freude als der erste. Ohne Honorar wollte er nicht mehr in der Oper spielen, und ein eigenes Concert brachte er nicht zu Stande. „Von allen Seiten stoße ich jetzt auf Hindernisse,“ schreibt er an Elsner, „nicht nur daß eine Reihe der miserabelsten Clavierconcerte das Publicum mißtrauisch macht, auch alles, was in Polen vorgegangen ist, hat ungünstig auf meine Lage eingewirkt.“ Die polnische Revolution von 1830 hatte allerdings so weit nachgewirkt, daß namentlich die Umgebung des Hofes und Metternich's sich kühl und ablehnend gegen alle Polen verhielt; andererseits war aber auch Chopin selbst von diesen Ereignissen zu sehr niedergedrückt, um ernstlich ans Concertgeben zu denken. Seine Briefe lassen keinen Zweifel darüber, daß Chopin sich vollständig als Pole fühlte. „Herr Malfatti,“ schreibt er, „gibt sich umsonst Mühe, mich zu überzeugen, daß der Künstler ein Kosmopolit ist oder sein soll. Wenn das auch der Fall wäre, so bin ich als Künstler noch in der Wiege, als Pole aber schon ein Mann.“ Er hatte nicht übel Lust, heimzueilen und für Polens

trostlose Sache zu kämpfen. „Du gehst zum Kampfe," schreibt er am Neujahrstag 1831 an einen Freund, „kehre als Oberst zurück! Warum darf ich nicht wenigstens Euer Tambour sein!" Die Eltern beschworen ihn natürlich, fernzubleiben, und Chopin begab sich nach Paris.

Chopin's Reise nach Paris, das er nicht wieder verlassen sollte, bildet einen entscheidenden Abschnitt in seinem Leben. Dieses spielt sich nun vollständig in Paris ab, wo Chopin seinen Ruhm und — sein Grab fand. Es ist die Zeit seiner größten Erfolge, seiner höchsten Berühmtheit, trotzdem aber biographisch minder wichtig als der erste Theil, in welchem der Biograph seine lohnendste Aufgabe gefunden und seine beste Arbeit niedergelegt hat. Die Entwicklung Chopin's ist nicht blos psychologisch interessanter, sie bot dem Biographen ein weit ergiebigeres Feld, da er über die so wenig bekannte Jugendgeschichte überwiegend Neues bringen und ein reiches Material von Briefen Chopins benützen konnte. Auf den Pariser Chopin waren Aller Augen gerichtet; wir sind über ihn, über sein ganzes Leben von 1831 an, so ziemlich unterrichtet, zum Theil von illustren Zeitgenossen wie Heine, George Sand, Liszt.

Wie kommt es, daß aus den neunzehn Jahren seines Pariser Aufenthalts, dieser bewegtesten, glänzendsten Zeit Chopin's, nicht ein einziger von seinen zahlreichen Briefen an seine Familie auf uns gelangt ist? Karasowski antwortet auf diese Frage mit der Erzäh-

lung eines wahrhaft barbarischen Vorgangs, der für die damaligen Zustände Russisch-Polens nur zu charakteristisch ist. Es hatte nach Chopin's Tode seine Schülerin Miß Stirling den Nachlaß ihres vergötterten Lehrers angekauft und in ihrer schottischen Heimat eine Art Chopin-Museum daraus gebildet. In ihrem Testamente vermachte sie diese werthvolle Sammlung, welche Chopin's Salon-Einrichtung, sein Piano und eine Menge werthvoller Andenken enthielt, der Mutter Chopin's, nach deren Tod sie der Schwester Chopin's, Frau Isabella Borcinska in Warschau, zufiel. Aus dem vierten Stockwerke des von Letzterer bewohnten Hauses (es war Eigenthum des Grafen Zamoyski) fiel eines Abends im September 1863 ein Schuß, als gerade der Statthalter Graf Berg, von seiner tscherkessischen Leibgarde umgeben, vorüberfuhr. Der Schuß traf glücklicherweise keinen Menschen, trotzdem wurde wenige Minuten später das Haus von Militär umzingelt, und eine wüthende Soldatesca begann von Stockwerk zu Stockwerk Alles, was sich vorfand, zu zertrümmern (darunter allein fünfzehn bis zwanzig Claviere) und aus den Fenstern auf die Straße herabzuwerfen. Unten errichteten die Soldaten einen Holzstoß aus all den Sachen und verbrannten singend und Branntwein trinkend alle Bilder, Bücher und Papiere — darunter jene werthvolle Sammlung von Chopin-Reliquien und dessen sämmtliche Briefe aus Paris an seine Familie. Ein echt russisches Volksbeglückungsbild!

Paris entzückte den jungen Ankömmling, aber seine Lage war dort eine Zeitlang recht mißlich und unsicher. Gleich als Concertgeber aufzutreten, konnte der noch gänzlich Unberühmte in Paris nicht wagen. Er entschloß sich, vorerst noch zu lernen, und wendete sich an Friedrich Kalkbrenner, der damals für den ersten Pianisten Europas galt. Als ihm Chopin vorspielte, mußte Kalkbrenner offenbar das Genie des jungen Polen erkennen, der von ihm kaum mehr viel zu lernen hatte. Aber Kalkbrenner's Ruhm als Lehrer konnte durch einen so außerordentlichen Schüler nur gewinnen, und er erklärte sich daher Chopin's Wünschen geneigt, unter der Bedingung, daß dieser sich verpflichte, wenigstens drei Jahre bei ihm Unterricht zu nehmen. Chopin konnte auf so lange Lehrzeit nicht eingehen, auch fühlte er richtig die Gefahr heraus, die hier seiner künstlerischen Originalität drohte. „Ich würde mich gewiß auch entschließen," schreibt er an seinen Lehrer Elsner in Warschau, „noch drei Jahre zu studiren, wenn ich die Gewißheit hätte, das Ziel, welches ich mir selbst gesteckt habe, dann zu erreichen. So viel ist mir klar, daß ich nie eine Copie von Kalkbrenner werde; er wird nicht im Stande sein, meinen vielleicht kühnen, aber edlen Willen zu brechen: eine neue Kunst-Aera zu schaffen." So entsagte er denn zu seinem Heil der Vormundschaft des prosaischen Kalkbrenner, den er durch die Widmung seines E-moll-Concertes besänftigte.

Nach vielen mühevollen Vorbereitungen brachte Chopin endlich sein erstes Concert in Paris zu Stande, am 26. Februar 1832 — es deckte nicht einmal die Unkosten! Er hatte keine Aussicht, seine Stellung in Paris zu verbessern, und trug sich mit dem Plane, nach Amerika zu übersiedeln. Als seine Eltern dieses Vorhaben mißbilligten, entschloß er sich zur Rückkehr nach der Heimat. Da führt ein glücklicher Zufall ihm den Fürsten Valentin Radziwill auf der Straße entgegen, der ihm wenigstens das Versprechen abnimmt, diesen Abend noch mit ihm zu Rothschild zu gehen. Die ganze Haute volée von Paris füllt die glänzenden Salons von Madame Rothschild, welche auf die liebenswürdigste Weise Chopin ersucht, etwas zu spielen. Er setzt sich an den Flügel und improvisirt in glücklichster Stimmung. Die Zuhörer bewundern entzückt dies neuentdeckte Meteor, und noch während der Soirée selbst erhält Chopin die schmeichelhaftesten Einladungen, in den ersten Häusern von Paris Unterricht zu ertheilen. Wie mit einem Zauberschlag änderte sich von diesem Abend seine Lage, und Chopin dachte nicht mehr daran, Paris zu verlassen.

Wie der Rothschild'sche Salon an jenem entscheidenden Abend, so blieb der Salon überhaupt der eigentliche Boden von Chopin's Triumphen. Einige wenige Concerte gab Chopin in großen Theater- und Concertsälen; da machte jedoch sein überaus feines poetisches Spiel nicht entfernt den tiefen Eindruck wie im

Salon. Auch waren ihm die Concert-Vorbereitungen höchst peinlich, ja jedes öffentliche Auftreten unangenehm. „Ich bin nicht geeignet," sagte er eines Tages zu Liszt, „Concerte zu geben, da ich von dem Publicum scheu gemacht werde, mich von seinem Athem erstickt, von seinen neugierigen Blicken mich paralysirt fühle; Sie aber, Sie sind dazu berufen; denn wo Sie des Publicums Liebe nicht gewinnen, da vermögen Sie wenigstens dasselbe zu erschüttern und zu betäuben." In den Jahren 1834 bis 1848 hat Chopin in Paris nur Ein öffentliches Concert gegeben; doch veranstaltete er fast jedes Jahr im Pleyel'schen Claviersalon eine musikalische »Séance«, in welcher er stets allein spielte, vor seinen näheren Bekannten und Verehrern, welche das Billet mit zwanzig Francs bezahlten.

Im Mai 1834 machte Chopin zum erstenmale einen Ausflug aus Paris; er reiste mit Ferdinand Hiller nach Aachen, wo Mendelssohn (damals Director des Düsseldorfer Orchesters) das niederrheinische Musikfest dirigirte. „Als Clavierspieler," schrieb Mendelssohn damals, „ist Chopin jetzt einer der allerersten; macht so neue Sachen wie Paganini auf seiner Geige und bringt Wunderdinge herbei, die man sich nicht möglich gedacht hätte." Ein zweiter und letzter Aufenthalt Chopin's in Deutschland fiel in das Jahr 1836 und hatte zunächst Marienbad zum Ziele, wohin ihn mehr eine Herzens-Angelegenheit als ärztliche Vorschrift trieb. Die Wunde war endlich vernarbt, welche die Verheira-

tung seiner Jugendliebe Constantia Gladkowska ihm geschlagen, als Chopin in Paris ein reizendes polnisches Fräulein kennen lernte, Maria Wodzynska, das bald sein ganzes Herz besaß. Er wußte, daß er Mitte Juli die Holde mit ihrer Mutter in Marienbad finden würde, und reiste voll beseligender Hoffnung hin. Die Beiden verlobten sich in Marienbad, und Chopin fühlte sich auf dem Gipfel des Glückes. Er schied, — wie er glaubte, nur für kurze Zeit — von seiner Braut, um über Leipzig (wo er Schumann's Bekanntschaft machte) nach Paris zu gehen. Hier erhielt er, bald nach seiner Ankunft, die Nachricht, daß seine Braut Maria es vorgezogen habe, einen Grafen zu heiraten. Es war dies die zweite schmerzliche Enttäuschung, die Chopin in der Liebe erfuhr; eine dritte, noch härtere sollte bald nachfolgen. Wir meinen das für ihn so unheilvolle Verhältniß zur George Sand. Dasselbe läßt sich, wie uns dünkt, erst jetzt vollständig und richtig beurtheilen, seit durch die neuesten Publicationen von Paul de Musset und Paul Lindau die Herzensgeschichte der Sand mit Alfred de Musset in wahrheitsgetreuer Schilderung uns vorliegt. So verschiedenartig auch die äußeren Umstände gewesen, das Benehmen der George Sand gegen Chopin findet sehr merkwürdige Analogien in ihrem zehn Jahre früher mit Musset gespielten Liebesdrama. Kein Zweifel, daß sowohl der leidenschaftliche, maßlose Musset, wie der überempfindliche, nervöse, kränkliche Chopin als Liebhaber oft

schwer zu behandeln, mitunter vielleicht schwer zu ertragen waren und die Geduld ihrer Geliebten auf manche Probe setzten. Allein in der rückhaltlosen Ehrlichkeit ihrer Leidenschaft erscheinen sie uns doch Beide sympathischer als die kühle, überlegene Verständigkeit der Sand, welche, anfangs Feuer und Flamme, die Beiden doch ruhig in den Abgrund stürzen läßt, nachdem sie ihrer überdrüssig geworden. Der Herzensbund zwischen George Sand und Musset dauerte nur sechs Monate, ihre Beziehung zu Chopin über zehn Jahre — der Hauptunterschied war somit, daß die schmerzliche Enttäuschung Musset's mit acuter Heftigkeit auftrat, während sie Chopin als chronisches Leiden langsam untergrub. Der erste Eindruck, den die berühmte Frau auf unseren Tondichter machte, war — ganz wie bei Musset — kein sehr angenehmer. „Ihr Gesicht," schreibt Chopin nach der ersten Begegnung mit George Sand, „ist mir nicht sympathisch und hat mir gar nicht gefallen; es ist sogar etwas darin, was mich abstößt." Trotzdem währte es nicht lange, daß Chopin — genau wie früher Musset — sich leidenschaftlich von der genialen Frau angezogen, auch von ihrer Liebe nicht wenig geschmeichelt fühlte. George Sand pflegte in dem Maße kühler zu werden, als die Leidenschaft ihrer Anbeter wuchs; bei Musset kam dies früher, bei Chopin später zu Tage. „Am meisten," sagt Paul Lindau, „verletzte es Musset, daß seine Geliebte beständig das Mütterliche und Schwesterliche ihrer Zuneigung herauskehrte." Dasselbe

that sie mit Chopin, mit noch größerem Nachdrucke, aber kaum mit größerem Rechte. Die schönen, im Momente des Niederschreibens gewiß auch empfundenen Worte, welche sie in ihren „Briefen einer Reisenden" für Musset hat, finden manches Seitenstück in dem 13. Band ihrer Selbstbiographie, wo sie ihr Zusammenleben mit Chopin schildert. Was sie hier wie dort von ihrer aufopfernden Hingebung, ihrer „schwesterlichen" Liebe und Treue aussagt, stimmt nicht immer mit den beglaubigten Thatsachen, und über ihre Gefühle führte sie, mit Paul Lindau zu sprechen, doppelte Buchhaltung. Anfangs fühlte sich Chopin in der Liebe der George Sand stolz und glücklich. Als sich im Herbst 1837 zum erstenmale Anfälle von Brustleiden bei ihm zeigten, reiste Chopin mit der George Sand und deren Kindern nach Majorca, wo sie den reizbaren, ungeduldigen Kranken ohne Zweifel mit liebevoller Ausdauer gehütet und gepflegt hat. Weit günstiger als dieser durch tausend Unbequemlichkeiten verbitterte Aufenthalt im Süden wirkte der folgende Sommer, den Chopin mit der Sand auf deren Gute Nohant zubrachte, auf das Befinden des Leidenden. Doch war ihm die größte Ruhe und Schonung geboten, eine Vorschrift, der unser Patient sich nur wenig fügte. Den Sommer verlebte er nun regelmäßig in Nohant, im Winter bezog er einen Pavillon von George Sand's Wohnung auf dem Quai d'Orléans. Der Winter verschlimmerte in steigender Progression, was der Sommer halbwegs gutgemacht;

vom Jahre 1840 an nahm Chopin's Lungenleiden stetig zu und verscheuchte bald jede Hoffnung auf Besserung. Zugleich wurde seine Stimmung immer düsterer, seine Phantasie immer aufgeregter.

Was für bittere Erfahrungen noch hinzutraten? Chopin konnte es sich nicht mehr verhehlen, daß die Frau, die ihn durch die Leidenschaftlichkeit ihrer Liebe an sich gezogen, auf deren Beständigkeit er Felsen gebaut, von Tag zu Tag kälter gegen ihn wurde. Er, der sogar lebhaft gewünscht hatte, sie zum Altar führen zu können, was die Verhältnisse unmöglich machten, sah jedenfalls seinen Bund mit der Geliebten als einen bleibenden und heiligen an; er hätte sich durch nichts bewegen lassen, sich von ihr zu trennen. Die Sand jedoch fühlte anders; der Kranke war ihr zur Last geworden. Sie zeigte es ihm auf mancherlei Weise. Als Chopin diese Kränkungen stillschweigend hinnahm, ohne an eine Trennung von George Sand zu denken, griff sie zu einem drastischen Mittel: zu der Veröffentlichung ihres Romans »Lucrezia Floriani«. Nach der übereinstimmenden Ansicht der Zeitgenossen war unter der Heldin Lucrezia die Verfasserin selbst zu erkennen; in der Figur ihres kränklichen, nervösen Liebhabers, des Fürsten Karl hingegen unser Chopin. Lucrezia schildert, wie sie nach einigen Jahren ihres anfangs glücklichen Zusammenlebens von Karl immer mehr gequält wird, bis ihre Liebe für ihn erloschen ist und einem schweren Märtyrerthum Platz macht. Lucrezia hat end-

lich ihre Kräfte durch unausgesetzte Opfer und Leiden erschöpft und stirbt. George Sand hat später in der »Histoire de ma vie« allerdings behauptet, sie habe nicht daran gedacht, in dem genannten Roman sich und Chopin zu schildern, aber die Analogien waren doch zu auffallend, und selbst die Kinder der George Sand fragten eines Tages, mit dem Roman in der Hand: „Herr Chopin, wissen Sie, daß Sie mit dem Fürsten Karl gemeint sind?“ Noch immer war Chopin so rücksichtsvoll — so schwach, möchten wir lieber sagen — zu bleiben. Wenn ich die Frau, die ich verehrte und liebte, jetzt verlasse, dachte er, so mache ich den Roman zur wahren Geschichte und gebe sie der Verachtung der Besseren preis. Zu Anfang des Jahres 1847 führte die Sand durch einen heftigen Auftritt den vollständigen Bruch herbei. Auf ihre Vorwürfe erwiderte Chopin nur, er werde ihr Haus sofort verlassen und wünsche für sie nicht mehr zu existiren. Die Sand machte keine Einwendungen; Chopin verließ sie augenblicklich und für immer. In Folge dieser heftigen Gemüthsaufregungen erlitt Chopin's Gesundheit neuerdings eine gefährliche Verschlimmerung. Man rieth ihm, im Frühling 1848 nach England zu reisen, wohin Freunde und Verehrer ihn so oft und dringend eingeladen hatten Kurz vor seiner Abreise sollte er noch eine letzte, unvermuthete Begegnung mit George Sand haben. Es war in einer Soirée, wo sie, unbemerkt von den Gästen, auf Chopin zuging und ihm mit dem leisen Ausruf

„Friedrich!“ die Hand entgegenstreckte. Chopin wurde todtenblaß, starrte sie einen Moment an und verließ schweigend den Salon. Wie früher nach ihrem Bruche mit Musset, so fühlte die Sand jetzt auch Chopin gegenüber Reue, aber hier wie dort scheiterten ihre Versuche einer Wiederversöhnung.

In England wird Chopin auf das Glänzendste gefeiert, in Schottland genießt er die zuvorkommendste Gastfreundschaft auf dem Gute der Schwestern Stirling. Trotzdem gefällt ihm der Aufenthalt nicht; er klagt über die fortwährenden Nebel und über die unerträgliche Last, mit welcher die gesellschaftlichen Verpflichtungen auf ihn, den Müden und Leidenden, drücken. Zum Concertgeben zwingt er sich, um etwas zu verdienen. „Ich fühle mich schwächer,“ schreibt er aus Schottland einem polnischen Freunde, „ich kann nicht componiren, nicht aus Mangel an Lust, sondern aus physischen Ursachen, und weil ich mich jede Woche wo anders befinde. Aber was soll ich thun? Wenigstens spare ich etwas zum Winter.“ Immer häufiger stoßen wir auf Aeußerungen trüber Hoffnungslosigkeit. „Ich empfinde überhaupt nichts mehr, ich vegetire nur noch und warte geduldig auf mein Ende.“ Auch die Erinnerungen an die geliebte Frau ließen ihn nicht los, die Geister entschwundenen Glücks und schmerzlicher Kränkungen. „Ich habe niemals Jemanden verflucht,“ schreibt er einem Freunde, „aber jetzt bin ich des Lebens so überdrüssig, daß ich nahe daran bin, die Lucrezia zu verfluchen. Aber dort leidet man auch,

und leidet deshalb mehr, weil man in der Bosheit täglich älter wird!"

Endlich kann er Anfangs 1849 das ihm „schreckliche London" verlassen und nach Paris zurückkehren. Hier macht die Krankheit rapide Fortschritte; seine Verwandten werden benachrichtigt, und Chopin's Schwester Louise eilt nach Paris, ihm durch ihre Liebe und Pflege die letzten Tage zu erleichtern. Chopin starb am 17. October 1849. Er hatte, seiner Verehrung für Mozart getreu, gebeten, man möchte zu seiner Seelenmesse Mozart's Requiem aufführen. Da bis dahin die Mitwirkung von Frauen in der Madeleine-Kirche nicht gestattet war, bedurfte es dazu der besonderen Genehmigung der geistlichen Behörde. Sie wurde ertheilt, und unter Mitwirkung von Lablache und der Viardot-Garcia ertönte Mozart's Requiem bei der von Meyerbeer geleiteten Trauerfeierlichkeit. Seinem Wunsche gemäß wurde Chopin auf dem Père-Lachaise begraben, und zwar neben Bellini, mit dem er sehr befreundet gewesen. Man streute polnische Erde auf seinen Sarg. Es war dieselbe Erde, die sich Chopin vor neunzehn Jahren in dem Dorfe Wola zum Andenken an sein Vaterland mitgenommen und sorgsam aufbewahrt hatte, damit sie — sollte er nicht in polnischer Erde ruhen — ihn wenigstens in fremdem Boden bedecke.

Nachschrift. Inzwischen ist auch Liszt's französisches Buch über Chopin in prachtvoller zweiter Auflage bei Breitkopf und Härtel erschienen. Dies glänzende Gewand ist das einzige Neue daran; der Inhalt des seit 20 Jahren bekannten Buches ist unverändert geblieben. Ich habe, ohne besonderen Nutzen, wieder darin geblättert. Dasselbe gewissenhaft ganz durchzulesen, ist nicht Sache eines Jeden; dazu muß man ein wenig Schwärmer sein, am besten eine Dame. Liszt verliert sich mitunter in poetischen Schilderungen und Reflexionen so weit von seinem Thema „Chopin", daß man ängstlich wird, ob er wieder zurücktreffen werde. Als Meister in der Kunst des Modulirens bewerkstelligt er dies jedoch aufs Anmuthigste; nach langen lyrischen Phantasien über die Liebe, die Frauen, die Kunst, die Polinnen, die Französinnen ꝛc. lenkt er doch immer wieder zu Chopin ein, der als Künstler und als Mensch ihm besonders theuer gewesen. Ob wohl Jemand, mit Liszt's Schreibart unbekannt, errathen würde, von wem etwa das Buch über Chopin herrührt? Nach den vielen malerischen Schilderungen, wie sie der Autor zum Beispiel von polnischen Tänzen und Nationaltrachten so genau und sauber ausführt, möchte man auf einen Maler rathen. Aus den weitläufigen philosophischen Raisonnements und poetischen Phantasien zu schließen, müßte es ein Dichter sein, ein in Reflexion getauchter Lyriker. Auf einen Musiker dürfte man zuletzt rathen. Schon rein äußerlich ge-

nommen, nimmt das Musikalische den kleinsten Raum in diesem Buche ein, das doch ein ausgezeichneter Musiker über den andern schreibt. Und selbst dort, wo Liszt die Compositionen und das Spiel Chopin's charakterisirt, thut er dies fast durchwegs mit malerischen und dichterischen Mitteln. Er verzichtet auf jedes musikalische Zeichen und bringt in dem mehr als 300 Seiten starken Band nicht das kleinste Notenbeispiel. Also dieselbe Methode, wie in Liszt's berühmtem Buche: »Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie«. Man erinnert sich dieses Buches und des Aufsehens, das es in Ungarn erregte. Der zuerst von Liszt vorgebrachte und mit einer an Beweiskraft grenzenden Wahrscheinlichkeit erhärtete Satz, daß die ungarische National-Musik von den Zigeunern stammte, hatte eine heftige, aber wohlweislich rasch wieder gedämpfte Erbitterung gegen Liszt angefacht. In diesem Buche war mir zuerst die an Lamartine mahnende geistreich empfindsame Manier aufgefallen, mit welcher Liszt sein Thema gleichsam paraphrasirt. So großartige rhetorische Feuerwerke schienen mir doch stark auf Kosten der Belehrung stattzufinden, die wir in einem Buche über dessen eigentlichen Gegenstand suchen. Liszt hatte damals — vor 20 Jahren — die Güte, sich über meine Kritik brieflich auszusprechen. Seine Worte scheinen mir bedeutungsvoll für Liszt's gesammte literarische Production und sollen darum der Vergessenheit entrissen sein. Die Hauptstelle des Liszt'schen Briefes lautet in deutscher

Uebersetzung: „Die wissenschaftliche Seite meines Stoffes war in meinen Augen von untergeordneter Bedeutung; um ihretwillen hätte ich schwerlich eine Feder eingetaucht. Künstler, und wenn Sie wollen Poet, wollte ich von meinem Gegenstande nichts Anderes sehen und beschreiben, als die poetische und psychologische Seite. Ich verlangte von dem Wort, daß es — zwar nicht so feurig und reizvoll, wie die Musik selbst, dafür aber bestimmter — die Eindrücke male, welche, unberührt von Gelehrsamkeit und von Polemik, vom Herzen kommen und zur Einbildungskraft sprechen. Die beschreibende poetische Prosa ist in Deutschland wenig gebräuchlich, ich begreife daher, daß man nach dem Titel meines Buches eher eine Vorlesung oder Abhandlung erwarten mochte, als eine Dichtung in Prosa. Welch kleiner Leserkreis würde sich übrigens für das Wenige interessiren, was sich bestimmt behaupten läßt auf diesem Gebiete? Hingegen bleibt der Ausdruck der feinsten und tiefsten Gefühle, sobald sie eine ganze Kunst zu beseelen im Stande sind, anziehend genug für einen weiteren Kreis, der nicht blos die Musiker, sondern alle für Musik empfänglichen Menschen umschließt." — In diesem Sinne gibt uns Liszt auch in seinem „Chopin" mehr ein »poëme en prose«, als ein eigentlich musikalisches Buch. Die Herzenswärme, welche Liszt's Schriften überall durchdringt, verleiht ihnen übrigens eine über den stylistischen Reiz hinausreichende Art von Weihe. Ein wohlthuender Gegensatz zu Richard Wagner,

der in Galle und Feindseligkeit schwelgt, sobald er einen musikalischen Zeitgenossen beurtheilt. Liszt ist immer voll Liebe für seinen Gegenstand, mag er über Chopin, über R. Wagner oder Robert Franz schreiben. Mit Begeisterung führt er uns in ihren Werken wie in einem Garten umher, von Blume zu Blume, und wenn er einmal auf ein welkes oder verwildertes Beet stößt, so erwähnt er es nicht anklagend, sondern entschuldigend. Nur wer zu lieben fähig ist, weiß auch zu schonen.

Giuseppe Verdi.

Zur Geschichte seines Lebens, insbesondere seiner Jugendzeit.

(1878.)

Verdi's Kindheit, seine Bildungsgeschichte und früheste künstlerische Thätigkeit ruhten bisher unter einem nur selten und stellenweise gelüfteten Schleier. Namentlich in Deutschland und Frankreich nahm man von dem italienischen Maëstro erst Notiz, als er mit »Ernani«, »Rigoletto« und »Il Trovatore« einen nicht mehr anzuzweifelnden glänzenden Namen sich gemacht und weit über Italien hinaus verbreitet hatte. Die Abgeschiedenheit seiner vom großen Weltverkehr unberührten Heimat und die ernste Schweigsamkeit des Mannes selbst hielten gemeinsam Wache vor den kleinen Geheimnissen seiner Jugendzeit. Allmälig mußte aber doch das Interesse an den Anfängen des berühmten, derzeit schon ergrauenden Tondichters allgemeiner und dringender erwachen. Zwei Freunde und Landsleute

Verdi's, Ghislanzoni und Ercole Cavalli, veröffenlichten einige bisher ganz unbekannte Daten aus seiner Jugend, und Herr Arthur Pougin, der rühmlich bekannte französische Musik-Historiker brachte neue Beiträge zur Biographie Verdi's. Das Interessanteste daraus dürfte auch auf die Theilnahme deutscher Leser rechnen.

Giuseppe Verdi ist weder am 9. October 1814, noch in Busseto geboren, wie alle Handbücher irrthümlich angeben, sondern 1813 (also im selben Jahre mit Richard Wagner), und zwar in dem drei Meilen von Busseto liegenden Dorfe Roncole, im ehemaligen Herzogthum Parma. Seine Eltern hielten in diesem elenden Dorfe ein bescheidenes Wirthshaus, dessen Erträgniß die Bedürfnisse der kleinen Familie nicht zu decken vermochte. Sie errichteten deshalb neben dieser „Osteria" noch einen kleinen Laden, worin sie Zucker, Kaffee, Tabak, Liqueur u. dgl. im Detail verkauften. Jede Woche ging Carlo Verdi, der Vater, nach Busseto, um die nothwendigen Vorräthe einzukaufen, mit denen er zu Fuß, die beiden Körbe auf den Schultern tragend, wieder heimkehrte. Von seiner Mutter liebevoll erzogen, war Giuseppe ein braves, schüchternes und folgsames Kind, das niemals gestraft zu werden brauchte. Nur wenn der Kleine den Ton einer Drehorgel hörte, war er nicht zu Hause zu halten; außer sich vor Freude lief er dem zauberischen Melodienkasten nach, so weit er konnte. Die einzige Kirche in Roncole besaß eine

Orgel und einen hochbejahrten Organisten. Die Eltern Verdi's, welche die frühe Musikleidenschaft ihres Knaben gewahrten, dachten daran, daß er vielleicht eines Tages den Platz des alten Organisten einnehmen könnte, und gaben ihn zu diesem in die Lehre. Gleichzeitig wurde für den Kleinen ein altes wurmstichiges Spinett gekauft, das sich im Besitz eines alten Geistlichen in Busseto vorfand. Nach drei Jahren Musikunterricht war Giuseppe schon so weit vorgeschritten, daß er den Organistendienst in Roncole versehen konnte. Der Vater wünschte jedoch, ihm eine bessere Erziehung, als es in dem kleinen Dorfe möglich war, zu geben, und schickte ihn nach Busseto, damit er eine Schule besuche. Zum Glück wohnte dort ein Freund des alten Verdi, ein braver Seifensieder, mit dem Spitznamen Pugnatta, welcher, gegen eine Entschädigung von dreißig Centimes für den Tag, den Kleinen in Kost und Quartier aufnahm. Mit allem Eifer besuchte dieser die Schule, steckte immer in seinen Schulaufgaben und nahm nur selten theil an den Spielen seiner Kameraden. Trotzdem hatte er seine Functionen als Organist nicht eingestellt; alle Sonn- und Feiertage wanderte er zu Fuß nach Roncole, um seinem Kirchendienst nachzukommen. Sein Einkommen war klein, es erreichte — die Hochzeiten, Taufen und Begräbnisse inbegriffen — höchstens hundert Francs im Jahre. Dazu kam jedoch, einem alten Gebrauch zufolge, der Ertrag einer Natural-Einsammlung, die er alljährig zur Zeit der Getreide-

und Maisernte für sich machte. Bei einem dieser Kirchengänge von Busseto nach Roncole wäre der junge Organist bald auf eine seltsame Art ums Leben gekommen. Es war zu Weihnachten, Verdi sollte die Frühmesse spielen; in der Finsterniß bemerkte er nicht einen mit Wasser gefüllten Graben und fiel hinein. Vor Kälte erstarrt, vermochte er trotz aller Anstrengung sich nicht herauszuarbeiten. Glücklicherweise kam eine Bäuerin des Weges, hörte sein Gewimmer und lief herbei, um ihn aus Land zu ziehen. Ohne diese hilfreiche Fee wäre der Knabe rettungslos zu Grunde gegangen. Es war nicht zum erstenmal, daß Verdi dem Tode entrann. Im Jahre 1814, beim Einmarsch der Russen und Oesterreicher in Italien, kamen russische Soldaten auch in die Gegend von Roncole. Sie wütheten in grausamster Weise, massacrirten die Einwohner und zündeten deren Häuser an. Die geängstigten Frauen von Roncole flüchteten in die Kirche, aber auch dahin drangen die Barbaren und befleckten den geweihten Ort mit dem Blute ihrer unschuldigen Opfer. Die Mutter Verdi's hatte die Geistesgegenwart, mit dem Säugling an der Brust, schnell eine schmale Treppe zu erklettern, auf der sie unbemerkt bis auf den Glockenthurm gelangte. Hier blieb sie versteckt, bis die Soldaten abgezogen waren, und rettete so ihr und ihres Kindes Leben.

Nach einem wohlbenützten zweijährigen Aufenthalte in Busseto konnte der kleine Verdi lesen, schreiben

und rechnen, ohne seine musikalischen Studien auch nur einen Augenblick vernachlässigt zu haben. Er erhielt nun eine kleine Anstellung bei dem Liqueurfabrikanten Antonio Barezzi in Busseto, einem ausgezeichneten Manne und langjährigen Freunde seines Vaters. Verdi's Eintritt in dieses Haus war ein Glück für ihn und entschied über seine Zukunft. Es wurde ihm einer der vier Stiftungsplätze verliehen, über welche die Commune Busseto zu Gunsten armer Jünglinge verfügte, die sich den Universitäts-Studien, der Musik oder der Malerei widmen wollten. Im Jahre 1876 hat Verdi, als berühmt und reich gewordener Meister, sich seiner Vaterstadt dadurch erkenntlich gezeigt, daß er einen fünften Stiftungsplatz mit jährlich tausend Francs dort gründete. Barezzi war ein passionirter und tüchtiger Musik-Dilettant; in seinem Hause und unter seinem Vorsitz versammelte sich regelmäßig die „Philharmonische Gesellschaft" des Städtchens. Gerührt von dem musikalischen Eifer des jungen Verdi, gestattete er diesem die Benützung seines Pianofortes, eines „vorzüglichen" Wiener Instrumentes von Fritz, auf welchem auch die älteste Tochter fleißig übte. Hier an diesem Flügel lernte Verdi die junge Margarethe Barezzi kennen, die später seine Frau werden sollte. Nun bot ihm auch der alte Componist und Capellmeister der „Philharmonischen Gesellschaft", Provesi, seinen Unterricht an, ein Antrag, den Verdi dankbar und freudig annahm. Mit rastlosem Eifer betrieb er seine musikalischen

Studien unter Provesi, der dem sechzehnjährigen Zögling bald gestattete, ihn am Dirigentenpult der Philharmonischen Gesellschaft zu vertreten. Für diese Gesellschaft componirte Verdi eine große Anzahl von Stücken; er copirte sie selbst, schrieb die Stimmen aus, studirte sie dem Orchester ein und dirigirte sie im Concert. Gleichzeitig mußte er den Provesi häufig als Organist in der Kathedrale substituiren. Allein, wo wären in einer kleinen Stadt, wie Busseto, die Elemente der Anregung und Ausbildung, deren ein junger, ehrgeizig aufstrebender Künstler bedarf? Barezzi und Provesi, die beiden väterlichen Gönner Verdi's, beschlossen, ihn nach Mailand zu bringen, der glänzenden musikalischen Metropole Ober-Italiens. Sein Stipendium wurde von der Stadt Busseto ausnahmsweise von jährlichen 300 auf 600 Francs erhöht, jedoch nur für zwei Jahre (anstatt der systemisirten vier) bewilligt. Da dies noch immer nicht ausreichte, bestritt Barezzi aus eigener Tasche das Dringendste und lieh Verdi überdies eine Summe für den Aufenthalt und den Unterricht in Mailand.

Kaum in Mailand angelangt, eilte Verdi ins Conservatorium, um sich zur Aufnahmsprüfung zu melden. Director des Conservatoriums war damals Francesco Basily, ein trockener, strenger Schulmeister, ohne jegliches künstlerisches Feuer. Er war unfähig, in Verdi das geringste Talent zu entdecken und wies ihn kurzweg ab „wegen Mangels an musi-

kalischen Fähigkeiten"! Es wird ihn wohl später bitter gereut haben. Zurückgewiesen von der musikalischen Hochschule, der anzugehören sein Stolz gewesen wäre, verlor Verdi doch keineswegs den Muth. Er suchte den Compositeur Vincenzo Lavigna, einen ehemaligen Zögling des Conservatoriums von Neapel, auf, welcher damals eine Kapellmeister-Stelle im Theater della Scala versah. Tüchtiger und geschickter Musiker, war Lavigna obendrein durch einige Opern vortheilhaft bekannt geworden. Verdi zeigte ihm dieselben Compositionen, die er mit so üblem Erfolge dem Director Basily vorgelegt hatte, und wurde sofort unter die Schüler Lavigna's aufgenommen. Der Lehrer hatte es nicht zu bereuen, denn Verdi machte rapide Fortschritte. Er wurde rasch bekannt und genannt in den Mailänder musikalischen Kreisen, wie folgende Episode darthut. Es existirte damals eine Dilettanten-Gesellschaft, die »Società filodrammatica« in Mailand, die jeden Freitag eine große Musik-Production gab. Im Laufe des Winters 1831 wollte sie „Die Schöpfung" von Haydn aufführen; allein der Dirigent, verwirrt von den Schwierigkeiten der Partitur, kam nicht über die ersten Proben hinaus. In dieser Bedrängniß äußerte der mit der Leitung der Chöre betraute Gesangsprofessor Masini zu den Directoren, er wüßte einen jungen Menschen, Namens Verdi, der wohl im Stande wäre, sie aus der Verlegenheit zu reißen. Man ging auf den Vorschlag ein, und Verdi dirigirte „Die Schöpfung", nachdem

er drei Proben abgehalten, zu allgemeiner Zufriedenheit und Bewunderung. Bekanntlich hatte auch Rossini seinen ersten größeren Erfolg der „Schöpfung" von Haydn zu danken, die er als neunzehnjähriger Jüngling (1811) in Bologna dirigirte. Zu dieser Zeit componirte Verdi eine Menge Sachen, von denen jedoch nichts veröffentlicht wurde. Einen der vielen Märsche, die Verdi für die „Philharmonische Gesellschaft" von Busseto schrieb (meist zur Frohnleichnams-Procession), benützte er später als Trauermarsch in der Oper »Nabucco«; andere Stücke verwerthete er gleichfalls in den Opern »Nabucco« und »I Lombardi«.

Wir kommen zu einem sonderbaren, bisher unbekannt gebliebenen Zwischenfall aus Verdi's Jugendzeit. Im Jahre 1833 starb, siebzigjährig, der Kapellmeister Giovanni Provesi. Alle diejenigen, welche für die Ausbildung Verdi's thätig gewesen, hatten ihn von allem Anfang zum Nachfolger Provesi's auserſehen. Obwohl Verdi ein höheres Ziel vor Augen hatte, folgte er doch sofort dem Wunsche seiner Wohlthäter und eilte von Mailand zurück nach Busseto. Die Ernennung zum Kapellmeister und Organisten hing vom Conseil des Collegiatstiftes ab, das, größtentheils aus Geistlichen bestehend, gegen Verdi, als einen „profanen Componisten", gestimmt war. Sein Rivale war ein mittelmäßiger, aber von zwei Bischöfen warm empfohlener Organist, Namens Ferrari. Dieser erhielt die Stelle, und Verdi, für den die Gemeinde so viele Opfer ge-

bracht, sah sich abgewiesen. Bei dieser Nachricht gerieth die „Philharmonische Gesellschaft" in Wuth, und ihre Mitglieder, die so viele Jahre hindurch bei der Kirchenmusik als Sänger und Spieler mitgewirkt, drangen in die Kirche, warfen Alles drüber und drunter und nahmen alle ihnen gehörigen Musikalien fort. Damit brach in der sonst so einträchtigen, friedlichen Stadt ein kleiner Bürgerkrieg aus, der mehrere Jahre dauerte. Das Ländchen theilte sich in Verdianer und Ferraristen; Erstere standen unter der Führung von Barezzi und der „Philharmonischen Gesellschaft" und waren von der ganzen intelligenten und rechtschaffenen Bevölkerung unterstützt; Letztere bestanden aus der Geistlichkeit und den „Frommen" der Stadt. Es regnete Beleidigungen Intriguen, Verleumdungen, welche wieder zu Processen und Verhaftungen führten; die Geistlichkeit erwirkte sogar ein Decret, durch welches der „Philharmonischen Gesellschaft" jede Zusammenkunft verboten wurde. Während dieser jahrelang sich fortschleppenden Zwistigkeiten verhielt Verdi, welcher doch der zunächst Beleidigte war, sich ruhig und zurückgezogen; er arbeitete fleißig und dirigirte als Provesi's Nachfolger die Productionen der „Philharmonischen Gesellschaft", welche trotz alledem unter Barezzi's Schutz fortexistirte.

Barezzi, in dessen Haus Verdi damals wohnte, war Vater einer zahlreichen Familie; seine älteste Tochter, Margarethe, zeichnete sich durch Geist und Schönheit aus. Zusammen leben und einander lieben, war für

die Beiden eins und dasselbe. Verdi hielt bei Barezzi um ihre Hand an, und dieser erwiderte, daß er niemals einen mittellosen, braven jungen Mann zurückweisen würde, der ein Talent besitzt, welches jedem Geldsack vorzuziehen sei. Der wackere Alte hatte sich nicht getäuscht. Im Jahre 1835 wurde die Hochzeit des damals zweiundzwanzigjährigen Verdi gefeiert, und die ganze „Philharmonische Gesellschaft" wohnte dem von Glück und Heiterkeit strahlenden Feste bei. In Busseto hatte Verdi nicht blos als Componist und Orchester-Dirigent, sondern auch als Virtuose geglänzt. Er war damals ein brillanter Clavierspieler und pflegte in jedem Concerte zwei oder drei Clavierstücke, meist von Hummel oder Kalkbrenner, vorzutragen. Sein Paradepferd war jedoch die „Wilhelm Tell"-Ouvertüre von Rossini, die er sich selbst arrangirt hatte.

Als die drei Jahre vorüber waren, für welche Verdi sich zur Leitung der „Philharmonischen Gesellschaft" verpflichtet hatte, fühlte Verdi, daß er nicht länger in Busseto bleiben könne mit einem Jahresgehalte von dreihundert Francs. Er verließ seine Heimat und übersiedelte mit seiner Frau und den ihm geborenen zwei Söhnlein nach Mailand.

Von dem Augenblick an kannte Verdi nur Ein Ziel: die Oper. Er war von einem wahren Theaterdämon besessen, und die Folge zeigte, daß er in der Richtung seines Talentes sich nicht geirrt hatte. In Mailand lernte Verdi einen neunzehnjährigen Poeten

kennen, der bereits mit einem Bändchen Gedichte großen Erfolg errungen hatte. Themistokles Solera, so hieß der junge Dichter, strebte seinerseits darnach, als Librettist für das Theater zu wirken. Die beiden jungen Leute faßten vom ersten Augenblick eine leidenschaftliche Zuneigung zu einander und ihre Freundschaft hat niemals gewankt. Nachdem sie ihre Pläne und Ansichten ausgetauscht, schrieb Solera ein Operntextbuch, das Verdi sofort componirte: »Oberto, conte di San Bonifacio«. In weniger als Jahresfrist war das Werk beendet, einstudirt und mit großem Erfolg (1839) in der Scala gegeben. Der Impresario dieses Theaters, Merelli (Vater), ließ Verdi sogleich einen Contract unterzeichnen, worin der junge Maëstro sich verpflichtete, noch drei Opern für die Scala zu schreiben. Er sollte zunächst sein Talent für das komische Fach versuchen, ein Talent, das ihm gänzlich fehlte. Den Beweis dafür lieferte seine komische Oper: »Un giorno di regno«, welche in der Scala ein eclatantes Fiasco erlebte. Allein unter welchen furchtbaren Seelenqualen war dies Werk entstanden! Verdi's heißgeliebte junge Gattin war plötzlich an einer Gehirnentzündung erkrankt und starb nach wenigen Tagen. Halb wahnsinnig vor Schmerz, mußte Verdi dennoch die angefangene Partitur vollenden und zur bestimmten Frist abliefern. Niedergedrückt von dem schwersten Schlag, in Schmerz und Thränen sollte er heitere Melodien, komische Musik schaffen! Man war ziemlich allgemein der Meinung, der Mißerfolg seiner

Opera buffa habe Verdi vollständig entmuthigt und zu dem Entschlusse gebracht, nie wieder für das Theater zu schreiben. In Wahrheit war er als Künstler nicht leicht zu entmuthigen; ohne Zweifel hatte ihn nur der Schmerz um den Verlust seiner Frau in jene Abspannung und Verzagtheit gestürzt, die ihn damals bis zur Resignation auf jede weitere Bühnenthätigkeit führte. Sein Ehrgeiz schien erloschen, seine Träume von glücklicher Zukunft zerstört. Er dachte an nichts Anderes, als ein stilles Leben in möglichster Verborgenheit. In Busseto, bei seinem alten Schwiegervater, wollte Verdi seine frühere bescheidene Stellung als Dirigent wieder einnehmen. Nach der Aufführung seiner zweiten Oper suchte er Merelli auf, um den zwischen ihnen vereinbarten Contract zu lösen. War ja der Durchfall von »Un giorno di regno« so vollständig gewesen, daß Verdi annehmen konnte, der Impresario werde seinen Wünschen auf halbem Wege entgegenkommen. Es kam anders; Merelli hatte ein so festes Vertrauen auf Verdi's Zukunft, daß er ihm sein Wort durchaus nicht zurückgeben wollte. Umsonst versicherte ihm Verdi, daß es nicht eine flüchtige Laune, sondern ein wohlüberlegter Entschluß sei, nie mehr eine Oper zu schreiben. Erst nach wiederholtem Drängen und immer flehentlicheren Bitten, Merelli möge ihm seine Freiheit wiedergeben, willigte dieser schweren Herzens ein. „Nun wohl," sagte er schließlich, „die Sache ist abgemacht, ich entbinde dich deiner Verpflichtung. Aber erinnere dich stets,

daß, wenn du einmal von deinem Entschlusse zurückkommen solltest, mein Theater dir immer offen stehen wird und gegen dieselben Bedingungen wie bisher." Sie drückten sich freundschaftlich die Hände, und Verdi verließ Mailand, um in dem Kleinleben von Busseto zu verschwinden — wie er wähnte, für immer.

Verdi hatte in Mailand seine Möbel verkauft und nur das kleine Wiener Clavier mitgenommen, das seine Frau benützt und das sein Schwiegervater ihm geschenkt hatte. Bald aber fühlte er, daß das eintönige, kleinbürgerliche Leben in Busseto einem jungen Künstler nicht mehr genügen könne, der das bewegte Leben einer Großstadt kennen gelernt hatte. Er entschloß sich daher wieder zur Rückkehr nach Mailand, doch mit dem Vorsatz, sich dort ausschließlich dem Musikunterricht zu widmen. Gegen Merelli's Zureden, zur Opern-Composition zurückzukehren, blieb er hartnäckig taub. Doch besuchte er häufig das Theater La Scala. Hier traf ihn eines Abends Merelli und bat ihn, für einige Augenblicke ihm in sein Arbeitscabinet zu folgen. „Höre die peinliche Geschichte, die mir eben passirt," klagte der Director. „Ich brauchte ein Libretto für Otto Nicolai, der mir die nächste Oper schreiben soll, und beauftragte Solera, es zu verfassen. Nicolai findet aber das Libretto schlecht, unmusikalisch, unmöglich, und will kein Wort mehr davon hören. Ich wünsche deine Meinung darüber; willst du mir den Gefallen thun, das Libretto mitzunehmen und es aufmerksam zu lesen?"

Verdi willigt ein und macht sich zu Hause gleich an die Lectüre des Textbuches — es ist das zu »Nabucco«. Ergriffen von der Großartigkeit des biblischen Stoffes, entzückt von den rührenden und erschütternden Situationen, setzt er sich wie unbewußt ans Piano und improvisirt, das Libretto auf dem Pulte vor sich, bis zum Morgengrauen. Als er aber das Buch zu Merelli zurücktrug, hatte er seine Kaltblütigkeit wiedergefunden. Er erklärte dem Director, daß er das Libretto sehr gut und sehr musikalisch, hingegen die Weigerung Nicolai's unbegreiflich finde. Merelli, welcher Letzterem inzwischen das Libretto zum „Verbannten" (»Il Proscritto«) gegeben, versuchte nun, Verdi zur Composition des »Nabucco« zu überreden. Dieser wiederholte seine Versicherung, nie mehr eine Oper schreiben zu wollen; Merelli aber schob ihm das Buch in die Tasche und ihn selbst mit den Worten: „Nur Muth! Setz' dich hin und arbeite!" zur Thür hinaus. Otto Nicolai war nicht glücklich mit seinem »Proscritto«, die Oper (welche auch später in Wien, deutsch, als „Heimkehr des Verbannten" wenig Erfolg gehabt) erlebte in der Scala ein entschiedenes Fiasco. Einige Monate nachher meldet Verdi dem Director, sein »Nabucco« sei fertig. Es war jetzt nur die neue Verlegenheit zu überwinden, daß der Tenor Donzelli, ursprünglich für den Nabucco bestimmt, demnächst zur Stagione nach Wien abreisen mußte. Merelli rieth, die Rolle des Nabucco für Bariton zu arrangiren, und zwar für den als Sänger und Darsteller gleich aus-

gezeichneten Ronconi. Verdi fand die Idee vortrefflich und gewann in der That an Ronconi einen unvergleichlichen Repräsentanten des wilden Nebukadnezar. In der ersten Vorstellung des »Nabucco« (9. März 1842) zeichnete sich neben Ronconi eine junge Sängerin in der Rolle der Abigail aus: Giuseppina Strepponi. Im Mailänder Conservatorium ausgebildet, hatte sie bereits im Jahre 1835 mit Glück in Triest debütirt, sodann an der italienischen Oper in Wien und in allen größeren Städten Italiens gesungen. Die Strepponi, welche später noch zu dem Erfolge mancher Verdi'schen Oper beigetragen hat, zog sich jedoch bald, in der Fülle ihrer Kraft, vom Theater zurück und wurde nach einigen Jahren — Madame Verdi. Sie hat bis zum heutigen Tage Freud' und Leid mit ihrem Gatten redlich getheilt.

Der glänzende Erfolg des »Nabucco« hob Verdi in die Reihe jener gefeierten Meister, welche (wie Donizetti, Pacini, Mercadante) damals mit der Composition der »Opera d'obbligo« für die große Carnevals-Saison beauftragt zu werden pflegten. Merelli erklärte, indem er Verdi um die nächste neue Oper ansprach, daß nunmehr er, Verdi, seine Bedingungen zu stellen habe, welche die Direction unweigerlich erfüllen werde. Verdi, der weder unbescheiden noch unpraktisch sein mochte, forderte nicht mehr noch weniger als was Bellini für seine »Norma« bekommen, das waren 6800 Francs. Verdi erhielt die verlangte Summe und machte sich an die Arbeit. Es war wieder ein Libretto

von Solera: »I Lombardi alla prima Crociata«. Die Oper errang (1843) keinen geringeren Erfolg als der »Nabucco«. Vier Jahre später brachte Verdi eine mit neuen Musikstücken bereicherte französische Bearbeitung dieser Oper, unter dem Titel „Jerusalem", zur Aufführung in der Pariser Großen Oper, wo sie jedoch ebensowenig gefiel, wie in Italien ihre Rückübersetzung ins Italienische. Verdi's Landsleute geben heute noch den alten »Lombardi« den Vorzug. Die drei großen Erfolge von »Oberto«, »Nabucco« und »I Lombardi« hatten ihren Autor an die Spitze der musikalischen Bewegung in Italien gestellt. Der einzige Componist, der mit ihm rivalisiren konnte, Donizetti, war an Geist und Körper schwer erkrankt und seinem Ende nahe. Alle ersten Bühnen Italiens bemühten sich nun, eine Oper von Verdi zu bekommen. Er entschied sich zunächst für die Fenice in Venedig und schrieb für sie eines seiner erfolgreichsten Werke: »Ernani«. Diesmal war sein Mitarbeiter der Poet Piave, der das Libretto dem bekannten Drama Victor Hugo's nachgebildet hatte. »Ernani« gefiel außerordentlich in Venedig (1844). Während der Proben kam es zu einem Zerwürfniß zwischen Verdi und der Sängerin der Elvira, Sophie Löwe, der späteren Fürstin Liechtenstein. Diese bezaubernde Sängerin zeigte sich sehr unzufrieden mit ihrer Rolle und äußerte sich darüber zu Verdi's bitterem Verdruß ganz unverholen. Als der Erfolg von »Ernani« zugleich ein Triumph für Sophie Löwe wurde, kam sie

von ihrem Irrthume zurück und wollte Verdi wieder begütigen. Dieser aber blieb unversöhnlich und verließ Venedig, ohne ihr ein freundliches Wort zu sagen. Erst nach Jahr und Tag ließ er sich besänftigen und bewegen, die Hauptrolle in seiner Oper »Attila« für die Löwe zu schreiben.

Verdi hatte das schöne, umfangreiche Landgut Sant' Agata angekauft. Hier beendigte er die Partitur seiner für das San-Carlo-Theater bestimmten Oper »Luisa Miller« (nach Schiller's „Kabale und Liebe") und begab sich damit nach Neapel. In dieser Stadt hatte Verdi's »Alzira« im Jahre 1845 eine Niederlage erlitten. Seine abergläubischen Freunde in Neapel behaupteten steif und fest, dieses Mißgeschick sei nur der »influenza« des Compositeurs Capecelatro zuzuschreiben, der für einen ausgemachten »jettatore« galt. Diesmal wollten nun seine Anhänger das Möglichste oder Unmöglichste leisten, um Verdi vor dem bösen Blick des Capecelatro zu schützen. Ihre gute Absicht brachte Verdi in die komischesten Situationen. Kaum hatte er sich in Neapel einlogirt, als auch schon seine Freunde vor seiner Thür im „Hôtel de Russie" die Wache bezogen und einander regelmäßig ablösten, um jede Begegnung Verdi's mit dem Unheilbringer zu vereiteln. Wollte Capecelatro in dem Hotel vorsprechen, so zwang man ihn unbarmherzig, sich fortzuscheeren. Aber in dieser Hauswache bestand lange nicht der ganze Dienst von Verdi's unerschütterlichen Schutzgeistern. Ging der Maëstro

aus, so war er umringt von einer kleinen, wachsamen Gruppe, welche, entschlossen, ihn keinen Augenblick allein zu lassen, überallhin mitmarschirte, ins Theater, zum Restaurant, auf die Promenade -- Alles, um Capecelatro zu verhindern, ihrem Schützling nahezukommen oder gar ihn zu berühren. Für Verdi wurde diese Zärtlichkeit oft zur wahren Folter, allein er konnte sich nicht helfen und wollte die Freunde nicht verletzen. Die Bemühungen derselben wurden auch wirklich vom besten Erfolg gekrönt: »Lusia Miller« fand eine glänzende Aufnahme.

Verdi's nächste Oper: »Stiffelio«, vermochte weder in ihrer ursprünglichen Form (1850 in Triest), noch in ihrer spätern Umarbeitung als »Aroldo« durchzugreifen. Desto größer und allgemeiner war die Wirkung der drei unmittelbar aufeinanderfolgenden Opern: »Rigoletto«, »Il Trovatore« und «La Traviata«. Es ist wenig bekannt, daß Verdi in der Hauptsache auch der Autor seiner Textbücher ist. Nicht nur wählt er immer selbst das Sujet zu seinen Opern, er entwirft auch das Scenarium und bezeichnet die Situationen und die Charaktere der Personen so genau, daß der Librettist nur seinen Angaben zu folgen und die Verse zu liefern hat. Beauftragt, für die Fenice in Venedig eine neue Oper zu schreiben, erinnerte sich Verdi des Erfolges von »Ernani« und wählte wiederum einen Stoff von Victor Hugo, nämlich das Drama »Le roi s'amuse«. Verdi gab seinem Textdichter Piave die

nöthigen Instructionen, der auch bald das Libretto unter dem Titel: »La Maledizione« („Der Fluch") ablieferte. Allein die Censur bereitete dem Werk unsägliche Hindernisse: sie verbot sowohl den Stoff, als auch den (gewiß ganz unverfänglichen) Titel. Die Direction und die Sänger der Fenice waren in Verzweiflung, denn Verdi bestand hartnäckig auf seinem Stoffe. Da erschien plötzlich ein Schutzengel in Gestalt eines — Polizei-Commissärs! Dieser literarisch gebildete Beamte kam eines Tages zu Piave, gab ihm einige die Handlung nicht alterirende und dennoch bedeutungsvolle Aenderungen an die Hand, rieth ihm, den „König" in einen „Herzog von Mantua" zu verwandeln und das Ganze „Rigoletto, der Hofnarr" zu betiteln. Dies Alles geschah, und Verdi begann mit fieberhaftem Eifer an der Partitur zu arbeiten. In vierzig Tagen war die ganze Oper componirt und wurde am 11. März 1851 mit außerordentlichem Beifall gegeben. Als man mit den Proben zu »Rigoletto« beim vierten Act angelangt war, bemerkte der Tenorist Mirate (der Darsteller des Herzogs von Mantua), daß in seiner Rolle ein Musikstück fehle, das er allein zu singen habe. Er bat darum. „Es hat Zeit," entgegnete ihm Verdi, „ich werde es dir schon geben." Jeden Tag wiederholte Mirate dieselbe Bitte, jeden Tag erhielt er dieselbe Antwort. Endlich, am Tage vor der Orchesterprobe, brachte Verdi dem ungeduldig drängenden Sänger die berühmte Canzone: »La donna è mobile«. „Du mußt mir dein Ehrenwort geben,"

sagte Verdi feierlich, „daß du diese Melodie niemals zu Hause singen, sie nicht einmal summen oder pfeifen wirst, daß du, mit Einem Wort, sie Niemanden hören läßt!" Mirate gelobt es, und Verdi geht beruhigt seiner Wege. Der Grund von Verdi's Geheimthuerei war folgender: er zählte mit Recht auf die einschlagende Wirkung dieser so leichten und populären Melodie; aber eben deshalb fürchtete er, sie könnte noch vor der Aufführung in ganz Venedig geträllert und ihm am Ende gar noch als ein Plagiat vorgeworfen werden. Er kannte seine Italiener. Selbst bei der Generalprobe bat Verdi noch das ganze singende und musicirende Personal, das Geheimniß zu wahren. Es wurde bewahrt, und die Wirkung der also behüteten Melodie war eine außerordentliche. Das Publicum raste vor Vergnügen, und Tags darauf sang man in allen Straßen »La donna è mobile«. Der kluge Maëstro hatte also nicht Unrecht gehabt mit seiner Vorsicht.

Das Textbuch zum »Trovatore« ist von Cammarano nach einem spanischen Drama »El Trobador« bearbeitet, dessen siebzehnjähriger Verfasser, Garcia Guttierez, sich von dem Ertrag der Tantièmen vom Militärdienst losgekauft und zu einem der fruchtbarsten, beliebtesten Theaterdichter Spaniens aufgeschwungen hatte. Am Tage der ersten Aufführung von Verdi's »Trovatore« in Rom hatte der Tiber das ganze Stadtviertel und alle zum Apollo-Theater führenden Straßen überschwemmt. Demungeachtet waren am 19. Januar 1853

von 9 Uhr Morgens alle Zugänge des Theaters belagert von einer unabsehbaren Menge Menschen, welche, bis an die Knöchel im Wasser stehend, den Einlaß zur Abendvorstellung erwarteten. Verdi brauchte gewöhnlich nicht mehr als vier Monate zur Composition einer Oper. Fast zugleich mit dem »Trovatore« schrieb er die »Traviata«, deren Libretto Piave der »Dame aux camélias«, von Dumas, nachgebildet hatte. »La Traviata«, ohne Frage eine der gelungensten Arbeiten Verdi's, erlebte bei ihrer ersten Aufführung in Venedig (1853) — ein eclatantes Fiasco! Die Schuld lag größtentheils an den Sängern; Violetta wurde von einer enorm dicken Sängerin, Donatelli, dargestellt, die man unmöglich für eine Kranke halten konnte; Graziani als Alfredo litt dergestalt am Schnupfen, daß er kaum zu singen vermochte, und der Bariton Varesi, wüthend über die nach seiner Meinung zu untergeordnete Rolle des alten Germont, vernachlässigte sie in jeder Weise. Obendrein fühlten die Darsteller sich namenlos genirt durch das moderne Saloncostüm, in welchem damals (dem Original getreu) die „Camelien-Dame" gespielt wurde. Ein Jahr später, mit anderen Sängern und im Costüm Ludwig's XIII., erlebte die Oper in Venedig einen glänzenden und bis heute nachhaltigen Erfolg.

Nach der »Traviata« schwieg Verdi vier Jahre lang. Er arbeitete zum erstenmale an einem für die Pariser Große Oper bestimmten Werke: „Die sicilianische Vesper." Es war die Festoper für die Weltaus-

stellung 1855. Daß bei dieser wie bei der folgenden Pariser Exposition (1867) kein Franzose, sondern ein Ausländer mit der Composition der „Weltausstellungs-Oper" beauftragt ward, ist seltsam genug. Aber noch seltsamer erscheint wohl die Wahl des Sujets: ein Italiener soll für die Franzosen gerade die „Sicilianische Vesper" bearbeiten und an die blutigste Episode der französisch-italienischen Kriege erinnern! »Les vêpres siciliennes« (Text von Scribe und Duveyrier) wurden 1855 in der Pariser Großen Oper mit gutem Erfolg gegeben. In Italien hat die Censur, mit welcher Verdi stets in Fehde lebte, die „Sicilianische Vesper" verboten. Verdi mußte seiner Partitur ein anderes Libretto unterlegen, das der portugiesischen Geschichte im siebzehnten Jahrhundert entnommen war und den Titel »Giovanna di Guzman« erhielt. Ihr geringer Erfolg auf den italienischen Bühnen ist zum Theile diesem unglücklichen zweiten Textbuche, zum Theile der übermäßigen Länge der Oper zuzuschreiben. Solch lange Dauer gehört leider zu den Gebräuchen der französischen Großen Oper; die Italiener bequemen sich schwer dazu. Auch der zweiten französischen Oper Verdi's: »Don Carlos«, hat diese ermüdende Länge überall empfindlich geschadet. Auf die „Sicilianische Vesper" folgte mit geringer Wirkung »Simon Boccanegra«, die fünfte für Venedig geschriebene Oper von Verdi (1857). Das haarsträubende, ganz und gar unverständliche Libretto war von Piave, welchem sich trotzdem Verdi Zeitlebens an-

hänglich und großmüthig erwies. Als Piave 1876 starb, hatte er schwerer Körperleiden wegen bereits mehrere Jahre lang nichts arbeiten können. Um seine früheren Dienste zu belohnen und ihn vor Mangel zu schützen, warf ihm Verdi eine lebenslängliche Rente aus, die stets pünktlich ausbezahlt wurde. Nicht genug daran; er stiftete ein Capital für die junge Tochter Piave's, welches ihr sammt den aufgelaufenen Interessen am Tage ihrer Großjährigkeit eingehändigt wird. So konnte Piave, Dank der Erkenntlichkeit Verdi's, ruhig sterben.

Verdi's nächste Oper: »Il ballo in maschera«, war für Neapel bestimmt und wurde bereits im San-Carlo-Theater probirt; die Censur verbot jedoch das Stück, und Verdi ging damit nach Rom. Hier machte die päpstliche Censur anfangs dieselben Schwierigkeiten, gab aber schließlich die Oper unter der Bedingung frei, daß Gustav III. von Schweden in einen „Gouverneur von Boston" verwandelt werde. In dieser amerikanischen Verkleidung ist die Oper — eine der besten von Verdi — seither verblieben und ein Repertoirestück aller Bühnen geworden. »Il ballo in maschera« war die letzte Oper, die Verdi für sein Vaterland componirte; denn seit 1859 hat er nur drei, sämmtlich für auswärtige Bühnen bestimmte Werke geliefert: »La forza del destino« für Petersburg (1862), »Don Carlos« für Paris (1867) und »Aïda« für Kairo (1871). Letztere Oper ist bekanntlich auf Bestellung des Vicekönigs von Egypten für das italienische Theater in Kairo geschrieben, aber nicht, wie man

so häufig liest, zu dessen Einweihung, welche schon 1869 stattfand. Verdi verlangte vom Khedive ein Honorar von 100,000 Francs für die Partitur und erhielt sie; persönlich nach Kairo zu kommen, war er nicht zu bewegen. Schon vierzehn Tage vor der ersten Aufführung, waren alle Plätze vergriffen und wurden mit Gold aufgewogen, so groß war die Neugierde des Publicums in Kairo, das heißt des europäischen, denn höchst selten sieht man dort einen Turban im Theater. Die Frauen aus dem Harem des Vicekönigs nehmen die drei ersten Logen im zweiten Rang ein, sind aber nicht sichtbar, da ein dichter Musselinschleier sie den Blicken der Zuschauer verbirgt. Nach der »Aïda« konnte man nicht mehr behaupten, Verdi lebe in vollständiger Abgeschlossenheit und Gleichgiltigkeit gegen jede fremde Musik. Einige Jahre früher mochten seine Gegner ihm nachsagen, er habe nicht einmal die Partitur von „Don Juan" jemals gelesen. Jetzt wissen wir aus der »Aïda«, daß Verdi sich sogar mit Berlioz und Wagner vertraut gemacht hat.

K. k. Hofbuchdruckerei Karl Prochaska in Teschen.
Papier der Schlöglmühl.